الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي

دراسة أسلوبية

تأليف
عبد الرحمن حجازي



المجلس الأعلى للثقافة

الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي

دراسة أسلوبية

تأليف
عبد الرحمن حجازي



٢٠٠٥

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب : الخطاب السياسى فى الشعر الفاطمى

« دراسة أسلوبية »

اسم المؤلف : د . عبد الرحمن حجازى

الطبعة الأولى : ٢٠٠٥ م

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 .

إهداء :

إلى من علمتني الصبر والمثابرة

إلى بسمة الروح والفؤاد

إلى روح جدتي الغالية

عبد الرحمن

الفهرس

مقدمة

سبحان مَنْ خصَّ الإنسانَ بالنطق المبين؛ فسما به فوق المخلوقات أجمعين، والصلاة والسلام على أفصح مَنْ نطق بالعربية، سيدنا محمد ﷺ، وصلِّ اللهم على آله وصحبه أجمعين.

لفت نظرى - لدى إعداد دراستى لنيل درجة الماچستير فى موضوع «التشبيه فى ديوان المؤيد فى الدين داعى الدعاة الشيرازى» - أن الأدب الفاطمى نشأ مرتبطًا بأفكار **دينية - سياسية** فى المقام الأول؛ مما شكَّل خطابًا **سياسيًّا - عقائديًّا** بالدرجة الأولى، وقد قامت الحضارة الإسلامية - نفسها - على الدِّين، به نشأت وبه كان مجدها وازدهارها؛ فما انتشرت حضارة الإسلام ولا سادت إلا بالدِّين، بل كان الدِّين مَعينًا لا ينضب من الطاقات الراسخة التى أمدت جميع مظاهر الفكر والحياة .

أما مفهوم **الإمامة / الخلافة** فهو مفهوم سياسى حددته إسهامات زمنية معينة؛ بمعنى أن طريقة اختيار الخليفة بعد وفاة الرسول ﷺ خضعت لأعراف المجتمع العربى الذى قام على المركزية العصبية من ناحية، وعدم المساواة بين أفراد القبيلة أو العشيرة من ناحية أخرى.

لقد اختلفت صيغ الخلافة من خليفة لآخر؛ ففى حالة أبى بكر الصديق رضي الله عنه كانت خلافته بالبيعة التى تمت فى سقيفة بنى ساعدة، وفى حالة عمر بن الخطاب رضي الله عنه كانت خلافته باختيار أبى بكر له دون غيره، وفى حالة عثمان بن عفان رضي الله عنه كانت باختياره من بين مجلس شورى إسلامى مكوَّنٍ من ستة من الصحابة اختارهم عمر بن الخطاب رضي الله عنه قُبيل وفاته، أما فى حالة علىٍّ بن أبى طالب رضي الله عنه فقد كانت بيعة جزئية واختيارًا منقوصًا . وبعد ذلك أصبحت مؤسسة الخلافة السياسية قائمة على التوارث؛

لذا يكشف لنا تاريخ مؤسسة الخلافة أنها مؤسسة غير واضحة المعالم، وأن سماتها تختلف من خليفة لآخر حسب مقتضيات الزمان والمكان وضرورات السياسة.

من ناحية أخرى ، فإن **الخطاب السياسى الإسلامى** يهتم – بشكل عام – ببناء الدولة والسلطة ونظام الحكم، وقد قدَّم لنا هذا الخطاب – عبر عصوره المختلفة – أفكارًا ونظرياتٍ متطورة فى هذا المجال، وهى تدل دلالة واضحة على أهمية دراسة هذا الجانب؛ لأنه يعكس نوعًا من الجدل الفكرى الإسلامى من جانب، ويعكس الصراعات الفكرية التى شغلت المفكرين المسلمين حول الدولة والخلافة من جانب ثانٍ، وأصبح هذا الفكر – من جانب ثالث – يرتكز على فكرة الخلافة أو مبدأ الإمامة؛ حيث كانت القيادة أو السلطة تمثل – باستمرار – نقطة البداية الأساسية فى التحليل السياسى.

إن هذه الأفكار السياسية يمكن أن ترتبط بتبلور القيم والعقائد التى يُؤمن بها الأفراد أو تُعبِّر عن نوع من المثاليات مثل قيم الحق والخير والحرية والعدالة والمساواة... إلخ، وقد تأخذ هذه الأفكار – فى صورتها النهائية – صورة المذهب السياسى، وذلك حين تنضج الأفكار وتتكامل وتترابط أجزاؤها؛ لتشكل ذلك التيار الفكرى الناتج عن تفاعل أكثر من شخص أو رأى، وينطبق هذا التدرج الفكرى السياسى على الدولة الفاطمية فى مصر (٣٥٨-٥٦٧هـ)؛ حيث إن جُلَّ آرائهم الدينية تشير إلى أن نظريتهم العقائدية نظرية سياسية قائمة على تحديد الخلافة الإسلامية ومن هو أحقُّ بإمامة المسلمين بعد وفاة الرسول ﷺ ، وقد قصروها – بشكل خاص – على الهاشميين من بيت علىٍّ بن أبى طالب رضي الله عنه.

وبذلك ، فإن الشيعة قد وضعوا مسألة الإمامة فى الصدارة من الأهمية؛ إذ أصبحت تُمثّل حجر الزاوية بالنسبة إلى عقيدتهم، وعدُّوها أهم الأوامر فى أحكام الدين، بل أدخلوها ضمن العقائد الدينية.

تركز هذه الدراسة على الخطاب السياسى فى شعر تميم بن المعز والمؤيَّد فى الدين الشيرازى ودراسته أسلوبيًا؛ حيث يتجلى هذا الخطاب السياسى فى شعرهما بشكل واضح، ويعبران عن العقيدة الفاطمية أشدَّ تعبير من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذا الخطاب يُعَدُّ المنطوق أو الملفوظ اللغوى لتجليات الفكر الشيعى الفاطمى فى شعرهما؛ بحيث يغدو النص الشعرى الناتج عن هذا الخطاب السياسى نسيجًا لغويًا يُفجِّر الطاقات التعبيرية الكامنة فى صميم اللغة بخروجها عن عالمها المُتخيَّل إلى حيز الوجود الفعلى، ويصبح الأسلوب هو اختيار الشاعر المُعبِّر عن طاقاته الإبداعية، والذى يخرج بالقول عن حياده ، وينقله من درجته الصفر إلى خطاب يتميَّز بنفسه، ويصبح هذا الاستعمال اللغوى - من خلال هذا الفهم - مُحدداً اجتماعيًا؛ أى بوصفه خطابًا خاصًا.

والخلافة (الإمامة) - عند الفاطميين عامةً - منصب دينى سياسى راسخ، والخليفة هو إمام للدين؛ حيث يؤمُّ الناسَ فى الصلاة، وينوب عن الرسول ﷺ فى حماية الدِّين وإقامة فرائضه وتنفيذ الشريعة، وتصبح الولاية السياسية - عندهم - هى اعتقاد وصاية علىٍّ بن أبى طالب وإمامة الأئمة المنصوص عليهم من ذريته ووجوب طاعة الوصى والأئمة.

ومن المُلاحَظ أن الخطاب السياسى فى شعر تميم بن المعز والمؤيَّد فى الدين الشيرازى يدور حول معانى الإمامة الدينية للخلفاء الفاطميين، وأحقيتهم فى وراثة النبى ، ، وبعد ذلك تأتى المعانى العامة التى اعتادها الشعراء فى مدح الخلفاء من الصفات الأخلاقية، والسداد، وحفظ الرعية، والدفاع عن حوزة المسلمين وحمايتهم، ومناصرة الدين، والعمل على مُنافحة أعدائه، والعدل فى الرعية، وتوفير أسباب الطمأنينة لهم.

يُقدِّم لنا هذان الشاعران إذن خطابًا سياسيًّا عقائديًّا يُعبِّر عن قضايا ورؤى مذهبية عميقة لفئة اجتماعية معينة تُكوِّن خطابًا محدداً، يدخل هذا الخطاب في إشكالية معقدة، هي إشكالية (الظاهر - الباطن) أو (المثل - الممثول)؛ فيتشبع منها، ويكشف داخلها عن صيغه الدَّلالية والأسلوبية الخاصة.

من ناحية أخرى تأتي فكرة «التأويل الباطني» التي تُعَدُّ الدعامة الأساسية التي تقوم عليها العقيدة الفاطمية في مجملها، بل إن الشعر الفاطمي - في معظمه - شعر **اعتقادي / سياسي** بالدرجة الأولى، يعتمد - في صوره الفنية - على رؤية العقيدة الإسماعيلية وأسسها الفكرية ومبادئها السياسية من ناحية، وعلى رؤية الشاعر نفسه للعالم من حوله من ناحية أخرى؛ بحيث يصبح التأويل أو المعنى الباطني لهذه الصورة الشعرية أو تلك - عند هذا الشاعر أو ذاك - إدماجًا للنص ككل في سياق معرفي خاص ومحدد في التصور الشيعي؛ كل ذلك خلق لنا خطابًا شعريًا سياسيًا عقائديًّا يتمثل في مجموعة معقدة ومتشابكة من الصور الفنية والدَّلالات المعنوية والمصطلحات الفكرية الخاصة بالشيعة الإسماعيلية، التي تحتاج إلى خبرة واعية ومعرفة شاملة حتى نصل - من خلال التحليل النقدي والأسلوبي - إلى الدَّلالات المعنوية التي اكتسبتها تلك الصور في سياقها الخاص بها.

ولا شكَّ أن دراسة الخطاب السياسي في الأدب وتحليل تفاعلاته - خصوصًا في العصر الفاطمي - يشوبها بعض الصعوبات، إلا أنها تُعَدُّ ضروريةً في الوقت نفسه؛ ذلك لأنها تفتح المجال - بشكل واسع - للابتكار والتجديد من خلال الإفادة من الخبرة الماضية في تصوير الإطار الفكري «الأيديولوچي» في الشعر، وتقديم رؤية جديدة تحاول أن تفسر تطور الإنسان سواء على مستوى الفكر السياسي أو التعبير الأدبي.

من هنا تأتى أهداف هذه الدراسة، وهى:

- تحديد مفهوم الخطاب من ناحية، والخطاب السياسى من ناحية أخرى.
- استقراء المادة الشعرية التى تحمل خطابًا سياسيًا فى الشعر الفاطمى بشكل عام، وعند تميم بن المعز والمؤيِّد فى الدين الشيرازى بشكل خاص.
- الكشف عن تأثير العقيدة الإسماعيلية فى تشكيل الصورة الفنية فى شعر تميم بن المعز والمؤيد فى الدين الشيرازى، وتفسير إلى أى مدى تَمَثَّل هذان الشاعران هذه العقيدة أو انحرفا عنها.
- تحليل الخصائص الأسلوبية والجمالية لهذا الشعر.
- دراسة بعض القضايا المتعلقة بالفكر العقائدى للشيعة الإسماعيلية، مثل: «التأويل الباطنى، نظرية المثل والممثول، الإمامة وصفات الإمام، الوصيَّة، التَّقيَّة،...إلخ».

تقوم هذه الدراسة على أساس اختيار النماذج الشعرية التى تناولت الخطاب السياسى فى الشعر الفاطمى بشكل عام، وفى شعر تميم بن المعز والمؤيد فى الدين الشيرازى بشكل خاص، ثم دراسة هذا الشعر حسب الإجراءات المنهجية التى يقوم عليها البحث. وتتعامل هذه الدراسة - قبل كل شىء - مع نص أدبى مكتوب، يُفهم على أنه خطاب أنتجه شاعر مبدع، يكون مسئولاً - بشكل أساسى - عن تشكُّل هذا الخطاب السياسى فى شعره بالدرجة الأولى، وبذلك تعتمد الدراسةُ المنهجَ الأسلوبىَّ اللغوىَّ الذى يقوم على تحليل مستويات الخطاب الشعرى بما يتضمنه من مستوى صوتى وصرفى وتركيبى وما ينتج عنها من تشكُّل دلالى فى فهم العقيدة الإسماعيلية ومذهبها الدينى وفكرها السياسى عند هذين الشاعرين؛ للوصول إلى رؤيتهما للعالم من حولهما.

يمكننا القول إن أقرب الدراسات السابقة بالنسبة إلى هذا هى الدراسة الخاصة بالباحث: الهادى محمد الطيب، بعنوان: «الشعر السياسى فى مصر فى ظل الدولة الفاطمية» ؛ حيث يتناول هذا البحث - فى إطاره العام - موضوع الشعر السياسى فى مصر خلال العصر الفاطمى؛ فيبدأ بدخول الفاطميين إلى مصر، وانطلاقهم نحو الشام، ثم يكشف النقاب عن سياسة الفواطم فى بسط سلطانهم السياسىَ والمذهبى على هذه البلاد التى يُشكِّل أهل السُّنَّة السواد الأعظم من أهلها بالإضافة إلى النصارى واليهود.

ومما يُميِّز هذه الدراسة أنها تعالج الصراع السياسى فى الشعر الفاطمى، سواء الشعر الخاص بالسياسة الداخلية أو الخارجية للدولة، ثم الدفاع المستميت عن هذه الدولة، والوقوف ضد أعدائها، خصوصًا أبناء عمومتهم من العباسيين داخليًّا، أو الصليبيين خارجيًّا، وفى النهاية تأييد حق الفاطميين فى الخلافة والإشادة بأئمتهم والاحتجاج لهم.

أما من حيث المنهج فإن هذه الدراسة لم تُعْنَ بالخصائص الفنية أو الأسلوبية لهذا الشعر، كما أنها لم تهتم بتفسير رؤيتهم الشعرية والجمالية، بل إن جلَّ اهتمامها انصبَّ على رصد الظاهرة تاريخيا.

وبذلك تصبح منطقة الدراسة هذه فى حاجة إلى دراسة جديدة تهتم بتحليل الخطاب السياسى فى الشعر الفاطمى - ودراسته أسلوبيا، مُبينًا دلالته ورؤية الشاعر الشيعى للعالم من حوله؛ مما تعتزم هذه الدراسة تناوله عبر فصولها.

من هنا ، فإن هذه الدراسة لا تزعم لنفسها الابتكار والتجديد، وإنما هى محاولة جادة تسعى إلى ربط الفهم النقدى القديم بالفهم الحديث، وذلك على العكس من الذين اكتفوا برفض القديم أو التهوين من قيمته لمجرد قدَمه، والتشبث بالجديد لمجرد جدَّته أو حداثته، ومن ثم يمكن أن تلتقى البلاغَة القديمة مع البلاغة الحديثة (الأسلوبية) فى دراسة العمل

الأدبي وتحليله؛ لذا فالنصوص الأدبية - فى رأينا - صالحة لأن تُعاد قراءتُها من منظور نقدى لا يغفل كونها نصوصاً ولّدها التاريخ أو المجتمع أو فكر جماعة معينة، ومن ثم يمكن أن تكون هذه القراءةُ قراءةً استردادية، أو قراءةً بنيوية، أو قراءة انتقائية، أو قراءة تأويلية، أو قراءة سياسية...إلخ، وبذلك فهى تتجه - فى البداية - إلى النص مباشرة، وتتعامل معه من خلال خطابه الخاص.

وينقسم هذا الكتاب - بشكل عام - إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

تناولت **المقدمة** مدخلاً يوضح أهمية الموضوع الذى تتناوله الدراسة بالتحليل، ثم مشكلة البحث وأهدافه، ثم توضيح مادة الدراسة ومنهجها، وأخيراً الدراسات السابقة بالنقد والتحليل.

ويأتى **الفصل الأول** الذى يدور حول «مفهوم الخطاب»؛ فيتم تحديده لغويا واصطلاحيا، ومن ثم دراسة الخطاب السياسى عند أهل السنّة والشيعة قديمًا، ثم تحديد ماهية الخطاب فى النظرية النقدية الحديثة؛ حيث يُستخدم «الخطاب» للإشارة إلى نُظُم التمثيل اللغوية التى تحافظ بها السلطة على بقائها، ومن ثم يستخدم الخطاب - فى الوقت نفسه - مجموعة من الآليات بوصفها أدوات للسيطرة على السلطة، وبذلك يمكننا أن ندرس هذا الخطاب الذى استُخدم للتحكم فى المجتمع ككل.

أما **الفصل الثانى** فقد عرض الخطاب السياسى فى الشعر الفاطمى بشكل عام؛ حيث يتناول الفرق بين الخطاب السياسى والخطاب الدينى، ثم تحديد ماهية الشعر السياسى فى الأدب العربى، ثم الانتقال إلى دراسة الخطاب السياسى عند الشعراء الإسماعيليين أمثال: ابن هانئ الأندلسى، ظافر الحداد، عمارة اليمنى،...إلخ، ثم دراسة تجليات الخطاب السياسى فى شعر تميم بن المعز والمؤيد فى الدين الشيرازى، وتفسير أثر العقيدة الإسماعيلية - بمبادئها الفكرية وأسسها العقائدية - فى تشكيل الصورة الفنية فى شعرهما بشكل خاص.

أما **الفصل الثالث والأخير** فقد جاء ليقدم لنا الرؤية الفنية والناحية الجمالية فى شعر تميم بن المعز والمؤيَّد فى الدِّين الشيرازى من خلال التحليل الأسلوبى للخطاب السياسى فى شعر كل منهما. وتشكَّل هذا الفصل من خلال تحديد أهمية التحليل الأسلوبى للعمل الأدبى من ناحية، ثم دراسة المستويات الأسلوبية (صوتى - صرفى - تركيبى - دلالى) للعمل الأدبى من ناحية أخرى.

وفى نهاية الكتاب تأتى **الخاتمة** التى تتضمن أهم نتائج البحث، تليها قائمة بمصادر البحث ومراجعه.

وأخيراً ، فلا يفوتنى أن أتقدم بآيات الشكر والتقدير والعرفان بالفضل والجميل لأساتذتى الأجلاء : أ.د. حسين نصار، وأ.د. عبدالمنعم تليمة، و أ.د. إبراهيم الدسوقى جاد الرب، و أ.د. محمد يونس عبد العال، كما أتوجه بالشكر الوفير والعرفان بالجميل لأساتذتى وزملائى بقسم اللغة العربية، بكلية الآداب - جامعة القاهرة ، وكذلك لأساتذتى وإخوانى بالمجلس الأعلى للثقافة، وأخص منهم: أ.د. جابر عصفور، و أ.د. عماد أبو غازى ، ود.محمد عيسوى ، و د. أحمد مجاهد ، ود. شهرت العالم، و أ. طلعت الشايب وأ. نجلاء الكاشف، ود. شحات محمد، وزملائى بالمشروع القومى للترجمة وقسم الكمبيوتر، الذين قدَّموا لى العون الكثير؛ فلولا توجيهاتهم وتشجيعهم ما كان لهذا الكتاب وجود... وأشكر كل من ساعدنى فى إخراجه.

أما أسرتى وأهلى فيعجز اللسان عن تقديم كلمات الشكر على ما تحملوه من مكابدة فى سبيل توفير ما أحتاج إليه ؛ فأرجو أن يكون سبباً فى تحقيق السعادة لهم.

وأخيراً، فسبحان من وصف كلامه بالبيان والكمال، ووسم ما دونه بالنقص والنقصان، فما وُجِدَ فى هذا البحث من أخطاءٍ، فبدون قصد منى، ويرجع إلى تقصيرى، وما وُجِدَ فيه من صواب، فبنعمة منّ الله وتوفيقه.

والله أسأل أن أكون قد وفقت إلى ما فيه الخير والسداد

الفصل الأول
مفهوم الخطاب

أولاً : تعريف الخطاب لغةً واصطلاحًا

ثانيًا: الخطاب السياسى بين التصور السُّنّى والشّيعى

ثالثًا: ماهية الخطاب فى النظرية النقدية الحديثة

١- الخطاب واللغة

٢- الخطاب والمجتمع

٣- الخطاب والأدب

٤- مفهوم الخطاب عند ميخائيل باختين

٥- مفهوم الخطاب عند ميشيل فوكو

أولاً: تعريف الخطاب لغةً واصطلاحًا

أصبح مصطلح «الخطاب» – فى الآونة الأخيرة – مصطلحًا شائعًا، إلا أنه تشعب، وصارت له دروب عديدة ومفاهيم مختلفة ولامتناهية؛ حتى بات العثور عليه وتحديده أمرًا صعبًا.

بادئ ذى بدء يتحدد المعنى اللغوى للخطاب فى عدة اتجاهات؛ فهو يعنى الإجابة عن شىء ما والنطق به، أو مراجعة الكلام، وقد قيل فى قوله تعالى: «وفصلَ الخطاب» هو أنه الحُكم بالبينة أو اليمين، أو الفصل بين الحقِّ والباطل، والتمييز بين الحكم وضده، أو الفقه فى القضاء[1].

من ناحية أخرى ، فإن أغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لهذا المصطلح مأخوذة من أصل لاتينى، وهو الاسم Discursus المشتق – بدوره – من الفعل Discurrere الذى يعنى «الجرى هنا وهناك» أو «الجرى ذهابًا وإيابًا»، وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذى يقترن بالتلفظ العفوى، وإرسال الكلام، والمحادثة الحرة، والارتجال[2].

يقوم مفهوم الخطاب فى اللغة – سواء العربية أو الأجنبية – على التلفُّظ أو القول بين طرفين: أحدهما مُخاطِب، وثانيهما مُخاطَب، وقد يتحاوران فى شكل حديث حر؛ فيقال حينئذٍ: إنهما يتخاطبان، فيفهم أحدهما الآخر عن طريق البينة وفصل الخطاب.

---

(١) انظر: ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، ت ٧١١هـ): لسان العرب، تحقيق: أمين محمد عبدالوهاب، ومحمد الصاوى العبيدى، دار إحياء التراث العربى، بيروت، ط٢، ١٤١٧هـ = ١٩٩٧م، جـ٤ ، ص ١٣٥، والفيروز أبادى (مجد الدين محمد بن يعقوب، ت٨١٧هـ): القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٣٩٧هـ = ١٩٧٧م، جـ١، ص٦٣.

(٢) جابر عصفور: آفاق العصر، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٦٤.

من هذا المنطلق يُفضى الاستعمال الاصطلاحى إلى معانٍ ودلالاتٍ أكثر تحديدًا؛ إذ يتحول الخطاب إلى رسالة أو نص يكتبه كاتب إلى شخص آخر، وقد يُكْتَب الخطاب شعرًا، ولكن الأشهر أن يكون نثرًا، كما يعنى «العرض، والسرد، والخطبة الطويلة نسبيًا غير الخاضعة إلى خطة جامدة، ثم الموعظة والخطبة المنمقة، والمحاضرة، والمعالجة البحثية، وأخيرًا اللغة من حيث هى أفعال أدائية لفاعلين، أو ممارسة اجتماعية لذوات تمارس الفعل الاجتماعى وتنفعل به بواسطة اللغة»(٣).

ويصبح المنطوق اللغوى أو القول الشعرى جزءًا أساسيًا من مفهوم الخطاب؛ فهو الوحدة الأولى للخطاب، وعلاقته به كعلاقة الجزء بالكل، إلا أنه يتميز عن الخطاب فى كونه يستطيع أن يستقل بذاته، أى أنه ليس مشروطًا بالخطاب، كما أنه يمكن أن يُقيم علاقاتٍ متشابكة مع التحليل الخطابى.

وبذلك، فإن المفهوم الاصطلاحى للخطاب يعنى «الميدان العام لمجموع المنطوقات، أو مجموعة متميزة من المنطوقات، أو هو ممارسة لها قواعدها تدلُ دلالةَ وصفٍ على عدد معين من المنطوقات وتشير إليها»(٤)، كما أنه عبارة عن «مجموعة من المنطوقات أو الملفوظات التى تُكوِّن بدورها مجموعة من التشكيلات الخطابية المحكومة بقواعد التكوين والتحويل»(٥).

يعتمد مصطلح «الخطاب» - إذن -على اللغة والمنطوق معًا؛ حيث يستلزم وجود أحدهما وجود الآخر، إلا أن هذه العلاقة ليست متساوية

---

(٣) جابر عصفور: آفاق العصر، ص٦٤.

(٤) ميشيل فوكو: نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتى وعبدالسلام بن عبد العال، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٥م، ص ٥١، ٥٢.

(٥) الزواوى بغورة: مفهوم الخطاب فى فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٩٤.

تمامًا؛ فالمنطوق ليس شرطًا لوجود اللغة، ما دام يمكن استبداله بغيره، ولكن اللغة - في جميع الأحوال- تتكون من منظومة، أو من نسق من المنطوقات الممكنة، تمامًا كما يعرفها دى سوسير باعتبارها «نظامًا من العلاقات»(6)؛ إذ إن الخطاب - في أحد معانيه - «هو اللغة باعتبارها حوارًا بين الكاتب والقارئ، أو بين أفكار الكاتب وأفكار القارئ، أو بين ما يُمثله الكاتب (اجتماعيًّا أو سياسيًّا أو ثقافيًّا ..إلخ) وما يمثله القارئ»(7).

وفى النهاية يمكننا القول إن مصطلح «الخطاب» يشير إلى الطريقة التى تُشكِّل بها الجُملُ نظامًا متتابعًا تُسهم به في نسق كلى متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجُملُ فى نظام بعينه لتشكل نصًّا مفردًا، أو تتآلف النصوص نفسها فى نظام متتابع لتشكل خطابًا أوسع ينطوى على أكثر من نص مفرد، وقد يُوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظى تنتجها مجموعة من العلامات، أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التى تُستخدم لتحقيق أغراضٍ متعينة(8).

ثانيًا: الخطاب السياسى بين التصور السُّنى والشِّيعى

قبل أن نتوسع في الحديث عن مفهوم الخطاب فى النظرية النقدية الحديثة سوف نقدم مبحثًا تاريخيًّا يُظهر السياقات والظروف السياسية

---

(6) فرديناند دى سوسير: دروس فى الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرمادى وآخرون، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1985م، ص41.

(7) محمد عناني: من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م، ص36.

(8) انظر: إديث كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م، ص279.

والاجتماعية والثقافية التى أحاطت بما اصْطُلِح عليه فيما بعد بـ «الخطاب السياسى الإسلامى» من حيث هو جدل فكرى جاء نتيجة احتدام الصراع المذهبى بين مفكرى الإسلام حول السلطة العليا فى الدولة، وبشكل خاص بعد وفاة الرسول ﷺ وظهور المذهب الشيعى، ثم محاولة إضفاء الطبيعة الدينية على السلطة العليا فى كيان الدولة الإسلامية.

إن الدعوات السياسية -كغيرها من الدعوات- تسعى جاهدةً وراء جميع الظروف التى تُمكِّنها من تحقيق وجودها، وهى تستوحى الدّلالات الدينية والخلقية والاجتماعية المختلفة فى سبيل وجودها وتبرير ذاتها، أضف إلى ذلك أن ظهور دعوة سياسية ما يستوجب تبنى عقيدة ما؛ لذا فإن الطامح فى السلطة عليه - بدايةً - أن يتشبع من هذه العقيدة، ويعمل على انتصارها، ثم يجعل من نفسه حاملاً لرسالتها الفلسفية، ومن ثم يُمنح هذا الطامح أو الحاكم نوعًا من السلطة الروحية، ويقوم - عندئذٍ - بدور الممثل السامى للعقيدة السياسية السائدة، ويصبح المُعلِّم المعصوم لهذه العقيدة والمنفذ لسياستها.

بالإضافة إلى ذلك ، فإن العقيدة الدينية - عند جماعة معينة - تُمثِّل الشكل الأول لكل سلطة؛ حيث يصبح الخطاب الدينى هو أصل السلطة، وبذلك فإن سلطة الخطاب والتعمق فى الدين قد يؤديان إلى كتابة «أركيولوچيا السلطة»(*) فى أى مجتمع قام فى الأساس على ربط الدين بالسلطة مثل المجتمع الإسلامى.

١- الخطاب السياسى السُّنِّى :

لقد أصبحت الأمة الإسلامية - بوصفها قوة بشرية، بعد وفاة الرسول ﷺ تحتاج إلى مَنْ يرأسها ويقودها ويُسيِّر أمورها ويُدبِّر

(*) الأركيولوچيا: هو العلم الذى يدرس الأرشيف والحفريات ؛ أى (علم الآثار).

شئونها؛ حتى لا تعمها الفوضى أو تأكلها نار الفتنة، وقد بحث المفكرون المسلمون هذه الإشكالية، وانتهوا إلى أن «الإمامة موضوعة لخلافة النبوة فى حراسة الدين وسياسة الدنيا، وعقدها لمن يقوم بها فى الأمة واجب بالإجماع»(٩)، وأصبحت الخلافة «هى حمل الكافة على مقتضى النظر الشرعى فى مصالحهم الأخروية والدنيوية الراجعة إليها؛ إذ أحوال الدنيا ترجع كلها عند الشارع إلى اعتبارها بمصالح الآخرة؛ فهى فى الحقيقة خلافة عن صاحب الشرع فى حراسة الدين وسياسة الدنيا به»(١٠).

من هنا ، فإن «الإمامة» تساوى «الخلافة» وتُماثلها فى التراث الإسلامى؛ أى خلافة الرسول ﷺ فى إقامة حدود الدِّين وحفظه من المعتدين؛ بحيث يجب اتباع الخليفة فى كل ما يصدر عنه على جميع الأمة الإسلامية، وبذلك يمكننا استنتاج وظيفة الإمام والإمامة، وهى حراسة الدين دفاعًا عنه وتسلحًا به، وحمل الناس على العمل بما جاء به الدين ورد الحقوق إلى أهلها وإقامة العدل بين الأفراد وتنظيم حياتهم وفق تعاليم الدين بما يضمن لهم السعادة عادةً فى الدنيا وحسن ثواب الآخرة(١١).

يتميز نظام الخلافة فى الإسلام -عن أى خلافة أخرى فى السلطة السياسية - بأنه يعنى خلافة النبوة؛ فالخليفة لا يتولى سياسة الدنيا

(٩) الماوردى (أبو الحسن على بن محمد بن حبيب، ت ٤٥٠هـ): الأحكام السلطانية والولايات الدينية، دار ابن خلدون، الإسكندرية، د.ت، ص٧.

(١٠) ابن خلدون (ولى الدين أبو زيد عبدالرحمن بن محمد، ت ٨٠٨هـ): مقدمة ابن خلدون، دار القلم، بيروت، ط٧، ١٤٠٩هـ = ١٩٨٩م، ص١٩١.

(١١) حسن حنفى: من العقيدة إلى الثورة (الإيمان والعمل - الإمامة)، مكتبة مدبولى، القاهرة، د.ت، مج٥، ص١٨٤ وما بعدها. وانظر أيضًا: جميل محمد أبو العلا: الباطنية وموقف الإسلام منهم، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م، ص١١٥. وعبدالرحمن سعد حجازى: التشبيه فى ديوان المؤيد فى الدين داعى الدعاة، رسالة ماجستير، بقسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٦٣.

فحسب، بل أيضًا حراسة الدين؛ فهو رمز مشخص لوحدة الأمة الإسلامية، وكان الرسول ﷺ هو المُبشِّر بالدين الإسلامي والرئيس الأول للدولة الإسلامية، وأصبح الخليفة أو الإمام هو رئيس الدولة والحارس للدِّين الإسلامي بعد الرسول ﷺ وبذلك فإنه يُعتبر زعيمًا دينيًا، وفي الوقت نفسه زعيمًا سياسيًا.

حاول الإسلام - إذن، منذ بدايته - أن يرسم شكل السلطة والمجتمع بصورة متكاملة محققًا الصلاحِ والسعادة للفرد والمجتمع معًا، وعلى خلاف الديانات الأخرى السابقة قدَّم الإسلام تشريعات شاملة لجميع أمور المجتمع سواء فيما يتعلق بتنظيم السلطة في داخل هذا المجتمع أو فيما يتعلق بعلاقة الدولة الإسلامية بالدول الأخرى وتنظيم شئونها الداخلية والخارجية على السواء.

من هذا المنطلق ، فقد اهتم الخطاب السياسي الإسلامي - بشكل عام- ببناء الدولة وتثبيت السلطة وترتيب نظام الحكم، وقد قدَّم لنا هذا الخطاب - عبر عصوره المختلفة - أفكارًا ونظرياتٍ سياسيةً متطورة، هي عبارة عن تصور عقلاني للظاهرة السياسية، وتمثَّلت صورة الظاهرة السياسية كما تخيلها الإنسان في مختلف الأزمنة والأمكنة؛ حيث راح هذا الإنسان يبحث في متغيرات تلك السلطة بتنظيماتها وأسسها ووظائفها المختلفة؛ فوقف مؤيدًا لها في أحيانٍ محددة، ووقف معارضًا لها في أحيان أخرى، ومن هذا الصراع مع السلطة ظهرت الأفكار والنظريات السياسية التي حاولت متابعة تطور السلطة بأشكالها المختلفة، وكانت الأفكار والنظريات باستمرار على اتصال بالأحوال والواقع السياسي القائم؛ فهي نتاج لهذا الواقع - بكل أشكاله وتوجهاته - تعبر عن شكل السلطة ومؤسساتها.

على الرغم من ذلك ، فقد بقي **مصطلح السياسة** - في الخطاب السياسي الإسلامي- مُحاطًا بنوعٍ من الغموض، ولم يتمحور - في اهتماماته - حول ظاهرة السلطة فحسب، ويرجع ذلك إلى مجموعة من

العوامل والمؤثرات التى حالت دون ظهور مفهوم السياسة بمعنى علاقات السلطة وتفاعلاتها بالمفهوم الحالى؛ حيث إن الحضارة الإسلامية لم تعرف الفصل بين الدين والسلطة؛ إذ إن النظام السياسى الإسلامى قد وحَّد بين الدين والسياسة على أساس أن الإسلام دين ودولة، كما أنه استخدم الدين باعتباره وسيلةً للوصول إلى السلطة، وأصبح الدين هو المرتكز الأساسى فى الفتوحات الإسلامية، واستُخدمت السلطة لتثبيت بعض المفاهيم والتفسيرات الدينية، خاصة فى مرحلة الصراع بين المذاهب الإسلامية، وصارت السلطة السياسية تعنى المقدرة من أجل ممارسة السلطة أو الهيمنة على فئة معينة، وهى مظهر للقوة التى تتضمن الطاعة من قِبل الأفراد الخاضعة لها؛ بحيث تكون هناك ضرورة إلزامية فى التنسيق بين فئتين: **مُرْسِل** أو مصدر يعطى الأوامر، وهو الحاكم أو الإمام الذى يجب أن يكون فرداً واحداً حتى لا تفسد السياسة، وأوامره واجبة التنفيذ؛ فلا راد لقضائه، **ومتلقين** أو مستقبلين للأوامر، وهم يمثلون باقى الجماعة وسائر الأعوان، وهؤلاء عليهم السمع والطاعة وتنفيذ ما يصدر عن الخليفة أو الإمام من أوامر.

وبذلك يمكننا القول إن الدولة الإسلامية لها وجهان ، هما: **الدين والسياسة**؛ فكل الصراعات الدينية هى - فى أغلب الأحوال - سياسية، وأن أغلب الحروب السياسية هى - فى معظم الأحيان- دينية؛ لذا ظهر التمسك بالخلافة «الإمامة» - سواء الدينية أو السياسية - وتحولت الخلافة الشرعية إلى مُلك عضوض، وأن خير الأزمان زمن النبىﷺ ثم الذى يليه، ثم الذى يليه... ثم جاء الشيعة فقدَّموا تصوراً فكريا آخر يقوم على إمكانية التغيير والتقدم والنهوض مرة أخرى؛ فيتحول التاريخ السياسى - فى رأيهم، من جديد - إلى عصر الأئمة عن طريق وجود فكرة «المهدى المنتظر» الذى سيأتى ليملأ الأرض عدلاً وإنصافًا بعدما مُلِئت جوراً وإجحافًا.

عود على بدء ، فلم يكن من سبيل المصادفة أن يحدث أول خلاف سياسي بين المسلمين، وهو اختلافهم في «الإمامة» بعد وفاة الرسول ﷺ مباشرة؛ حيث اجتمع الأنصار في سقيفة بني ساعدة لعقد الإمامة لزعيمهم القديم «سعد بن عُبادة»، واحتجُّوا بأنهم سكان المدينة الأصليون ومن حقهم أن يحكموا دارهم بأنفسهم، ولما بلغ ذلك الأمر أبا بكر وعمر – رضى الله عنهما – قصدا نحوهم في نفر من المهاجرين؛ إذ أعلمهم أبو بكر رضي الله عنه أن الإمامة لا تكون إلا في قريش مُحتجًا بقول النبي ﷺ «الأئمة من قريش»، وأن مصلحة الإسلام المستقبلية تقتضي أن يلي المهاجرون الإمامة؛ فأذعن الأنصار منقادين بعد أن اقترحوا: «منا أمير ومنكم أمير»، ولكن أبا بكر احتجَّ قائلاً: «منا الأمراء ومنكم الوزراء»، ثم توجه كلا الطرفين للمسلمين طالبين تأييدهم فيما ذهبوا إليه؛ فوقفت الأكثرية إلى جانب المهاجرين وزعيمهم أبي بكر؛ فولي الأمر، بعد أن قام فخطب خطبة شاملة حاول فيها إقناع الأنصار؛ إذ قال: «أيها الناس: نحن المهاجرون، أول الناس إسلامًا، وأكرمهم أحسابًا، وأوسطهم دارًا، وأحسنهم وجوهًا، وأكثر الناس ولادةً في العرب، وأمسَّهم رحمًا برسول الله ﷺ، وقُدِّمنا في القرآن عليكم، فقال تبارك وتعالى: « والسابقون الأولون من المهاجرين والأنصار والذين اتبعوهم بإحسان »، فنحن المهاجرون وأنتم الأنصار، إخوانُنا في الدين، وشركاؤنا في الفيء، وأنصارنا على العدو، آويتم وواسيتم، فجزاكم الله خيرًا، فنحن الأمراء، وأنتم الوزراء، لا تدين العرب إلا لهذا الحي من قريش، فلاتَنْفَسُوا على إخوانكم ما منحهم الله من فضله»[١٢].

(١٢) أحمد زكي صفوت: جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة (العصر الجاهلي، عصر صدر الإسلام)، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، ط١، ١٣٥٢هـ = ١٩٢٣م، ج١، ص٦٣. وانظر أيضًا: الأشعري (أبو الحسن علي بن إسماعيل، ت ٣٢٤هـ): مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، عني بتصحيحه: هلموت ريتر، جمعية المستشرقين الألمانية، فرانز شتاينر بفيسبادن، ط٣، ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م، ص ٢، ٣.

من هنا ، فلم يحدث خلاف على الإمامة بعد ذلك سواء في عهد أبي بكر الصديق رضي الله عنه أو في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ولم يُعرف أى مظهر من مظاهر الصراع السياسي بسبب ما كانا يسيران عليه من عدل جعل المسلمين يُكنون خلافاتهم في النفوس. أما عندما ولي الخلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه فقد تغير الوضع، فتكوّنت المعارضة، وظهر الصراع السياسي على أشده، وراح بعض المسلمين يسيرون في ركاب المعارضة، يُعبِّر كل منهم عن استيائه من سياسة الخليفة وبدعه التي استحدثها، وخاصة تقريب أهله وإعطائهم، بل إنه قرَّب من ذويه حتى أولئك الذين كان الرسول ﷺ والمسلمون لا يرضون عنهم لما كان يصدر عنهم من تصرفات مخزية، أمثال الحَكَم بن العاص عم عثمان الذي كان يؤذي رسول الله ﷺ بقوله وفعله، حتى أخرجه الرسول ﷺ من المدينة، وقال: «لا يساكنني فيها أبداً»، وقد شفع عثمان عند النبي في إعادته فلم يُعده، وطلب ذلك إلى أبي بكر فأبى عليه، وطلب ذلك إلى عمر فلم يكتف بالرفض، وإنما زجر عثمان وحرَّج عليه ألا يعاوده في أمر الحكم مرة أخرى؛ فلما استُخلف عثمان أعاد الحَكَم إلى المدينة، ثم أعطاه مالاً كثيراً، وولَّى الحارث بن الحكم سوق المدينة؛ فأسرف على الناس وعلى نفسه، وسار سيرة لا تلائم الأمانة ولا التورع، وإنما تلائم الجشع والطمع وحب الاستكثار من المال، ثم اختص عثمان بمروان بن الحكم فأعطاه وحباه واتخذه لنفسه وزيراً ومشيراً، ومن صنيعه معهم أيضاً أنه عند فتح إفريقية منح مروان خُمس فيئها، كل هذه الأمور نقمها الناقمون من عثمان في أمر دينه، كما نقموا عليه أن عزل ولاة عمر عن الأمصار وولاها ذوي قرباه ومَنْ بينهم صلة؛ لذا اشتدت المعارضة على عثمان، وحضر الثوار والناقمون إلى المدينة وحاصروه[١٣].

---

(١٣) انظر: حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام السياسي والثقافي والاجتماعي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ودار الجيل، بيروت، ط١٤، ١٤١٦هـ = ١٩٩٦م، جـ١، ص٢٩٢، ٢٩٣.
وطه حسين: الفتنة الكبرى (عثمان)، دار المعارف، القاهرة، د.ت، جـ١، ص١٨٤، ١٨٥.

وبذلك كله يتبين أن حال الدولة الإسلامية قد تغيرت تمامًا فى عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه، وأن هذا التغيُّر أثار روح المعارضة لسياسة الحكومة والاستياء من تصرفاتها، وبعث على التمرد عليها فى المدينة وفى جميع الأمصار الإسلامية، وأصبح عثمان رضي الله عنه مغلوبًا على أمره، وراح ضحية هذه السياسة الجديدة التى لم تكن ملائمة للعصر والظروف التى تحيط به.

من هنا ، فإن أهل السنة يرون أن الإمام - أيًا كان - لا بُدَّ أن يحكم بين الناس بالقسط، ويقيم حدود الله فى الأرض، وهو الذى تختاره الأمة، ويُكلَّف باتباع كتاب الله وسنة نبيه والعدل بين الناس، ويقوم على منصبه بعقدٍ بينه وبين رعاياه؛ فإذا خالف فلا طاعة لأصحاب العقد عليه، وتصبح طاعةُ الناس - ممن آمنوا بالرسول ﷺ - واجبةً بنص القرآن الكريم وتعاليم السنة النبوية الشريفة؛ أما الإمامة - فى رأى أهل السنة أيضًا- فليست سوى منصب دنيوى سياسى، وليست مستمدة من الله، ولم يكن الخليفة ظل الله على الأرض، ولا مُمثلاً لله فى الأرض، بل هو حاكم المسلمين، وخليفة رسول الله ، الذى تختاره الأمة بالشورى والبيعة، وهو مما لا تعترف به الشيعة، وهذان المفهومان - أى الشورى والبيعة - يؤديان إلى صحة إمامة من اتفقت عليه الأمة، أو جماعة معتبرة منها من هم أهل العقد والحل إما مُطلقًا أو شريطة أن يكون قُرشيًا على ما ذهب إليه البعض أو هاشميًا على حد قول البعض الآخر(١٤).

ومن هذه الزاوية أصبح أبو بكر الصديق رضي الله عنه خليفة المسلمين بعد أخذ البيعة له والإجماع على اختياره، ثم صار عمر بن الخطاب رضي الله عنه إمامًا للمسلمين بعهد أبى بكر إليه؛ لأنه وقع برضا الجماعة وموافقة جُلِّ الصحابة، وإجماعهم على ذلك يكشف عن صحة الطريق الذى صار به إمامًا، وبذلك قاس مفكرو أهل السنة على ذلك فجعلوا من تولية العهد

(١٤) انظر: فتحية النبراوى ومحمد نصر مهنا: تطور الفكر السياسى فى الإسلام؛ دراسة مقارنة، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٢، ص١٩٤، ١٩٥.

مسلكًا فى إثبات الإمامة فى حق المعهود إليه؛ إذ إن أبا بكر رضي الله عنه خليفة الرسول ﷺ عهد إلى عمر، وأقره الصحابة على ذلك، وكذلك عهد عمر فى الشورى إلى الصحابة الستة؛ ففوض بعضهم إلى بعض حتى أُفضى ذلك إلى عبدالرحمن بن عوف الذى اجتهد وناظر المسلمين فوجدهم متفقين على تولية عثمان أو على، وانعقد الأمر فى النهاية إلى عثمان بن عفان رضي الله عنه وأوجب على المسلمين طاعته، «والملأ من الصحابة حاضرون للأولى والثانية، ولم ينكره أحد منهم، فدلَّ على أنهم متفقون على صحة هذا العهد، عارفون بمشروعيته، والإجماع حُجَّة»[١٥].

وهكذا، فقد تُوفى النبى العربى ﷺ والأمة الإسلامية لا تزال فى طور التكوين، ولو لم يُقيِّض الله لقيادتها فى تلك الآونة الدقيقة رجلين عظيمين هما: أبو بكر، ثم عمر، لانهارت قواعدها فى المهد، ولكن أولهما استطاع أن يقيها شر التمزق، وأن يقمع الخارجين والمرتدين بقوة، واستطاع الثانى أن يُنظم فتح فارس والشام ومصر، وأن يضع بذلك قواعد الإمبراطورية الإسلامية المستقبلة، ثم جاء عثمان فمهد بضعفه وأثرته وانحراف سياسته إلى إذكاء الخلاف والخصومة، وجاء على من بعده فانفجرت الثورة السياسية، وثورة العصبية، وظهر الخوارج بمبادئهم المثالية، من وراء الثورة السياسية، ووقف معاوية بن أبى سفيان إزاء على يمثل أطماع الزعامة والرئاسة والعصبية، وخسر علىٌ المعركة آخر الأمر؛ لأنه كان أقل دهاءً وأكثر ولاءً وشهامةً وفروسيةً من خصومه، ثم انتهى الأمر بمصرعه، واستتبَّ الأمر لمعاوية، وخلصت الخلافة لبنى أمية، بعد تنازل الحسن بن على، وقامت الدولة الأموية، تتزعم مصائر الإسلام، وتستأثر برئاسته وقيادته[١٦].

---

(١٥) ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ص٢١٠، وانظر أيضًا: مصطفى حلمى: نظام الخلافة بين أهل السنة والشيعة، دار الدعوة، الإسكندرية، ط١، ١٤٠٨هـ = ١٩٨٨م، ص٥٤، ٥٥.

(١٦) انظر: محمد عبدالله عنان: الحاكم بأمر الله وأسرار الدعوة الفاطمية، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط٣، ١٤٠٤هـ = ١٩٨٣م، ص٤٣، ٤٤.

وبذلك كله أجمع أهل السنة بين خلافة أبى بكر وعمر وعثمان جميعًا كصحبة واحدة فاضلة، إلا أن لعثمان - فى رأيهم - خصلتين ليستا لأبى بكر ولا لعمر: صبره على نفسه فى داره حتى قُتل، وجمعه الناس على مصحف واحد، وقد قيل: «قُتِل عثمان مظلومًا، ومن قتله كان ظالمًا، ومن خذله كان معذورًا».

٢- الخطاب السياسى الشّيعى :

فى خضم هذا الغليان السياسى بعد مقتل عثمان بن عفان رضي الله عنه ظهر أنصار على بن أبى طالب رضي الله عنه الذين اعتقدوا أنه أحقٌ بالخلافة بعد وفاة الرسول ﷺ ، وأن أبا بكر وعمر وعثمان أخذوا حقٌ الإمامة المقدس من علىٍّ، وأتاح تذمر المسلمين من سياسة عثمان الفرصة لأنصار على لتحويل الخلافة إلى أهل البيت، وأذكى نيران الثورة بعض شيعة على، وعلى رأسهم أبو ذر الغفارى بتحريض من عبدالله بن سبأ الذى أخذ يتنقل بين الولايات الإسلامية، ووضع عقائد مذهب الشيعة الغالية فى الإسلام، وانتهى به المطاف إلى مصر؛ حيث أخذ ينشر دعوته التى ألبسها لباس الدين، وأرسل دعاته إلى الأمصار الإسلامية لنشر الدعوة لعلى، ...، كما نشر مذهب الوصاية الذى أخذه عن اليهودية دينه القديم؛ بمعنى أن عليًا وصىٌّ محمد ﷺ ، وأنه خاتم الأوصياء بعد محمد ﷺ خاتم النبيين، وأنهم من ناوءوا عليًا، وتعدوا على حقه فى الإمامة، كما أخذ عن الفرس الذين كانوا يحتلون فى صدر الإسلام بلاد اليمن موطنه الأصلى نظرية الحق الإلهى؛ بمعنى أن عليًا هو خليفة بعد النبى ﷺ ، وأنه يستمد الحكم من الله سبحانه...»(١٧).

---

(١٧) حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسى والثقافى والاجتماعى، جـ١، ص٣٢٢.

تمر الأحداث السياسية بعد مقتل علي بن أبي طالب سنة ٤٠هـ؛ فيتنازل الحسن بن علي عن الخلافة لمعاوية بن أبي سفيان، ويُغادر الكوفة إلى المدينة، بيد أن السياسة التي سار عليها معاوية من سبٍّ عليٍّ بن أبي طالب وأهل بيته على المنابر أثارت حنق الشيعة عليه؛ حتى إذا جاء مقتل الحسين بن علي في أرض كربلاء - التي أصبحت ملطخة بدمائه ودماء أهل بيته - فكانت الشرارة التي أذكت نار التشيع في نفوس الشيعة وتوحيد صفوفهم، «وكانوا قبل ذلك متفرقي الكلمة مشتتي الأهواء؛ إذ كان التشيع قبل مقتله رأيًا سياسيًا نظريًا لم يصل إلى قلوب الشيعة؛ فلما قُتل الحسين امتزج التشيع بدمائهم وتغلغل في أعماق قلوبهم، وأصبح عقيدة راسخة في نفوسهم»[١٨]، وقد انتشر التشيع بين المسلمين، وخاصة بين الفرس الذين تربطهم بالحسين بن عليٍّ رابطة المصاهرة؛ إذ كانوا يرونه أحقَّ بالخلافة هو وأولاده من بعده؛ لأن أولاده يجمعون بين أشرف دم عربي وأنقى دم فارسي[*]؛ لذا فهو أحقُّ الناس بالخلافة؛ لأنه - في رأيهم - هو صاحب الحق المقدس.

عندما أخذ معاوية لابنه يزيد العهد بالخلافة ظهر نظام التوريث، وانتقلت الدولة الإسلامية من نظام الخلافة -الذي يعتمد على الشورى ويستند إلى الدِّين- إلى النظام الملكي الذي يقوم على أساس التوريث، ويستند إلى السياسة أولاً وبعد ذلك إلى الدين؛ لذا أصبحت الخلافة الأموية أقرب إلى السياسة منها إلى الدين، وتحولت إلى مُلكٍ عضوض، وكذلك فعل العباسيون؛ إذ حرموا المسلمين هذا الحق الطبيعيَّ، وهو مبدأ الشورى الذي عرفه العرب، وجاء به القرآن الكريم، وأيدته السنة النبوية الشريفة.

---

(١٨) حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والثقافي والاجتماعي، جـ١، ص٣٢٦. وانظر أيضًا: عبدالحسيب طه حميدة: أدب الشيعة إلى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الزهراء، القاهرة، ط٣، ١٤٠٩هـ = ١٩٨٩م، ص٤٨.

(*) وذلك لأن الحسين بن علي رضي الله عنه قد تزوج شهربانو بنت كسرى يزدجرد، واسمها (جهان شاه) التي أنجبت له عليًا زين العابدين رضي الله عنه .

هكذا تتتابع الأحداث السياسية فى يد الأمويين ثم العباسيين؛ أما أبناء فاطمة الزهراء فيكتبون بدمائهم وأرواحهم أكبر الملاحم؛ فقد مات الحسن بن على مسموماً، ثم قُتِل الحسين بن على فى كربلاء قتلة لم يعرف الزمان لها مثيلاً، وتولى آل مروان أعناق المسلمين بالسيف، وهم فرع آخر من أمية أكثر ضراوةً وأشد قساوةً، وقُتِل زيد بن على زين العابدين فى ملحمة أخرى قاسية وعنيفة، وتتابعت الملاحم الواحدة بعد الأخرى، والمذهب الشيعى يتشعب ويتكثر ويتضخم. ويتولى العباسيون الحكم، ويذيقون أبناء فاطمة أشدَّ مما أذاقه إياهم الأمويون، ويجرعونهم كأس الذل والموت أكثر مما جرعهم الآخرون. والمجامع الشيعية تقاوم وتقاوم وتنتشر وتنتشر، آخذة صوراً متعددة؛ فأحيانًا هى شيعة مقتصدة معتدلة، وأحيانًا هى مذهب كلامى بحت، وأحيانًا أخرى هى مذهب غنوصى فلسفى، وأحيانًا رابعة هى تصوف وزهد، وأحيانًا خامسة هى مذهب باطنى متزندق، وأحيانًا سادسة هى مذهب باطنى وظاهرى[19].

من ناحية أخرى ، فإن التشيع - بوصفه مذهبًا سياسيًّا - قد تشكل - فيما بعد - على أساس أن «عليًّا» وذريته أحقُّ الناس بالخلافة، وأنه أحقُّ بها من أبى بكر وعمر وعثمان، وأن النبى ﷺ عهد له بها من بعده، وكان كل إمام يعهد بها لمن بعده؛ فأهم خلاف بين الشيعة وغيرهم يتجلى فى مسألة «الخلافة» لمن تكون. وإذ كان الخليفة يجمع فى يديه الشئون الدينية والشئون السياسية، كان الخلاف بين الشيعة وغيرهم خلافًا سياسيًّا، وإن كان الخلاف السياسى مصبوغًا أيضًا بصبغة الدين، وإذ كان النبى ﷺ قد نصَّ على خلافة على فى رأيهم، وكان على عهد بها لمن بعده... وهكذا؛

(١٩) انظر: على سامى النشار: نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام، دار المعارف، القاهرة، ط٨، د.ت، جـ٢، ص١٩.

فأبو بكر وعمر وعثمان أخذوا حقه، والخلفاء الأمويون والعباسيون معتدون غاصبون للخلافة. والواجب على شيعة عليٍّ رد الحق لصاحبه، والعمل سراً وجهراً على أن يتولى الأمر أهله[٢٠].

من هنا، فإن الشيعة لم تتكوَّن بوصفها فرقة دينية كلامية تتدبر الأمور السياسية وتضع أصول التشيع إلا بعد مقتل الحسين بن على فى كربلاء، كما أنها لم تصل إلى وضع مذهبها فى صورته المكتملة إلا فى عهد الإمام جعفر الصادق؛ إذ «إننا لا نستطيع أن نرى فى الحركات السياسية التى قام بها الشيعة قبل عهد جعفر الصادق دليلاً على وجود فرقة الشيعة بالمعنى الاصطلاحى الدقيق؛ لأن هذه الحركات السياسية لم تقم على أساس قاعدة التشيع الأساسية، وهى «الوصية»، وإنما قامت على أساس أن الحسن والحسين أَوْلى بإمارة المؤمنين من معاوية أو ابنه يزيد، أو على طلب الثأر للحسين تكفيراً عن ذنب خذلان أهل العراق له وقعودهم عن نصرته بعد أن بايعوه واستقدموه»[٢١].

يُعَدُّ مقتل الإمام الحسين وأولاده وكثير من الهاشميين معه فى كربلاء أكبرَ حادثٍ فى تاريخ الإسلام السياسى، ونقطة انطلاق الشيعة فى موقفهم تجاه سياسة الأمويين، وغدا ذاك الحدث كافيًا لأن يُثير عاطفة الحماسة، ويُؤجِّج نفوس الشيعة التى كانت على أشد ما تكون، والأحزان التى تملكت النفوس، وقد أدى هذا الحدث أيضًا إلى توحيد صفوف الشيعة؛ فكوَّنوا

---

(٢٠) انظر: أحمد أمين: ضحى الإسلام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٣٥٥هـ = ١٩٣٦م، جـ٣، ص ٢٠٨.

(٢١) محمد عمارة: تيارات الفكر الإسلامى، دار المستقبل العربى، القاهرة، ط١، ١٩٨٣م، ص٢٠٣. وانظر أيضًا: مصطفى غالب: تاريخ الدعوة الإسماعيلية منذ أقدم العصور حتى عصرنا الحاضر، دار اليقظة العربية، سورية، د.ت، ص٦٤، ٦٥.

مجموعة موحدة، وصاحوا صيحة واحدة: الأخذ بثأر الحسين وأهله، وقد خرج الشيعة -رجالاً ونساءً- يبكون الحسين:

مَاذَا تَقُولُـونَ إنْ قَـالَ النَّـبِيُّ لَكُـم ... مَـاذَا فَعَلْـتُمْ وَأَنْـتُم آخِـرُ الأُمَـمِ

بِعِـتْرَتِي وَبِأَهْـلِي بَعْدَ مُفْتَـقَـدِي ... نِصفٌ أُسَارَى وَنِصفٌ ضُرِّجُوا بِـدَمِ

مَا كَانَ هَذَا جَزَائِي إِذْ نَصَحْتُ لَكُـمْ ... أَنْ تَخْلُفُـونِي بِشَـرٍّ فِي ذَوِي رَحِمِي

ولكن ما لبث هذا الشعور العارم أن انطلق فى كل مكان؛ ففى الكوفة قام التوّابون بحركتهم الفدائية الكبرى بعد تفريطهم فى حق آل البيت، وهم يقولون «أقلنا ربنا تفريطنا فقد تبنا»، وقد قُتل التوّابون فى عين الوردة، وتركوا للمسلمين أعظم المثل فى الدفاع عن العقيدة والفناء فيها[٢٢].

من ناحية أخرى ، فقد قام محمد بن الحنفية بن على بحركة سياسية تُعَدُّ من أخطر الحركات السياسية فى تاريخ الشيعة، وهى محاولة الانتقام من قتلة الحسين على يد تابعه المختار بن أبى عُبيد الثقفى، وقد اختفى اسم على زين العابدين أو عمل محمد بن الحنفية على إخفائه، محافظةً على نسل أخيه الحسين من الانقراض؛ فكان إمامًا حافظًا، وعبر الشيعة الإسماعيلية المتأخرون عن محاولته المحافظة على ابن أخيه وحفيد فاطمة الزهراء بأنه «استودع الإمامة حتى نقلها إلى مستقرها(*)»، ومات الإمام إسماعيل -أحب أبناء الإمام جعفر الصادق إليه- فوكَّل جعفر الصادق بحفيده محمد بن إسماعيل أحب أتباعه إليه: ميمونًا القدَّاح، ذلك الرجل

---

(٢٢) المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين بن على، ت٣٤٦هـ): مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، دار المعرفة، بيروت، ١٤٠٣هـ = ١٩٨٢م، ج٣، ص٩٥.

(*) الإمام المستودع: هو الإمام الذى يتلقى الإمامة ويزاولها، وله كل حقوقها، ولكنه لا يستطيع أن ينقلها إلى أبنائه. أما الإمام المستقر: فهو الإمام الذى يتلقى الإمامة ويزاولها، ثم ينقلها إلى أبنائه من بعده.

الذى تربَّى على محبَّة وتشيع لآل البيت وعلى علم وحكمة، وكان محمد بن إسماعيل طفلاً صغيراً(٢٣).

لقد اصطبغ التشيع - بعد ثورة المختار الثقفى - بصبغة ثورية لازمته فى مراحل تطوره كلها تقريباً. والواقع أن تَسَرُّب الموالى إلى التشيع آنذاك لم يكن هو الأثر الوحيد لثورة المختار؛ فقد أحدثت هذه الثورة أثراً آخر لا يقل أهمية عن سابقه، ذلك هو بدء قيام الانقسامات الداخلية فى التشيع؛ ففى خلال تلك الفترة التى تربو على سبعين سنة بين انتهاء ثورة المختار وظهور الإسماعيلية ظهرت فى الفرق الشيعية الغالية نزعتان متباينتان يصحُّ تسميتهما بالحنفية والفاطمية، كان أصحاب النزعة الأولى أتباع محمد بن الحنفية ومن خلفه من عقبه، وأصحاب النزعة الثانية أتباع الأئمة من سلالة على وفاطمة؛ أى الحسن والحسين وذريتهما(٢٤).

وفى تلك الآونة المشحونة بالأحداث السياسية وُضِعت البذرة الأولى للحركة الإسماعيلية التى تُعَدُّ من أكبر الحركات السياسية فى التاريخ الإسلامى، والتى لعبت دوراً كبيراً على المسرح السياسى الإسلامى، وقد أخذت هذه الحركة صوراً مختلفةً تُغاير ما استقر عليه ميمون القدَّاح وغيره، وتفرعت عنها المذاهب وتطورت.

إن قيام دولة شيعية يحكمها أحد أبناء فاطمة الزهراء كان الحلم الوردى الذى راود كلَّ الشيعة؛ لذا فحينما ضعفت الدولة العباسية شجَّع ذلك العلويين على طلب الاستقلال وموالاة الثورات والفتن؛ فظهر دعاتهم فى المغرب والعراق، واستولوا على النواحى القاصية، وأسسوا لهم ممالك

---

(٢٣) على سامى النشار: نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام، جـ٢، ص٢٨٠.

(٢٤) انظر: برنارد لويس: أصول الإسماعيلية والفاطمية والقرمطية، ترجمة: خليل أحمد جلو وجاسم الرجب، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٠م، ص٨٨. ومحمد السعيد جمال الدين: دولة الإسماعيلية فى إيران، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٥م، ص١٤.

فيها: فكان منهم الأدارسة فى المغرب الأقصى ، والعبيديون أو الفاطميون بالقيروان ثم مصر، والقرامطة بالبحرين، والدواعى بطبرستان ثم فيها من بعدهم الديلم والأطروش، وانبسط سلطان البويهيين على فارس والعراق، وسلطان الحمدانيين على سورية الشمالية يضم إليه الجزيرة ما بين دجلة والفرات، إلى العاصى فى حماة وحمص؛ فخروج العلويين المتواصل مكّن لهم فى كثير من الولايات؛ فسيطروا واستقلوا حتى غلبوا العباسيين على أمرهم فى بغداد، وصار الأمر لبنى بويه، ورافقتهم فى ثوراتهم وفتنهم الدعوات الباطنية تنتشر فى الأمصار داعية للرضا من أبناء على، أو مبشرة الناس بظهور المهدى ليطهر الأرض من الجور والفساد، حتى باتت الخواطر على تنظُّرٍ دائم لرسول تبعثه السماء، ولخارجى مغامر يملك الأرض، ويحتل المكان مالك آخر[٢٥].

من هذا المنطلق – وبعد هذا الجهد فى نشر الدعوة الإسماعيلية – قامت الدولة الفاطمية فى بلاد المغرب سنة ٢٩٧هـ، وكان قيامها تتويجًا لجهود دعاة الحركة الإسماعيلية الثورية التى ما فتئت تُمارس نشاطها السرى فى العالم الإسلامى؛ إذ كان أبو عبدالله الشيعى مخلصًا تمام الإخلاص للأئمة الإسماعيليين، وكان يعلم أن تولى عبيد الله المهدى للإمامة إنما كان حفظًا وسترًا على الأمر القائم بأمر الله، وأنه لا يمكن أن يُوضع القائم على كرسى الخلافة حتى تستقر الأمور تمامًا فى المغرب؛ فكانت هذه الدعوة – إذن– تتلخص فى إمام مستتر– على وشك الظهور– لإقامة «دولة الله»، تلك الدولة التى طالما حَلُمَ بها المسلمون فى بقاع الأرض، حين

---

(٢٥) انظر: بطرس البستانى: مقدمة رسائل إخوان الصفاء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة الذخائر، يونيه ١٩٩٦، المجلد الأول (الرياضيات والفلسفيات)، ص٨، ٩. ومحمود إسماعيل: فرق الشيعة بين التفكير السياسى والنفى الدينى، دار سينا للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م، ص٤٦.

افتقدوا عليًا ﷺ في يوم نحس قاتم، ومات أبناؤه من فاطمة واحدًا بعد واحد تحت ظلال السيوف وبكأس السم، لإقامة دولة الله؛ إذ كان الناس – والدولة العباسية تلفظ أنفاسها ببطء– في انتظار المنقذ، وأعلن أبو عبدالله الشيعى للبربر من كتامة أن المنقذ على وشك الظهور، وهنا يظهر الإمام الذى طالما انتظره الشيعة ليعلن قيام الدولة الفاطمية، «تلك الدولة التى تبنَّت طموحات القوى البرجوازية والطبقات الكادحة فى كل مكان، وهذا يفسر سر توسع الإمبراطورية الفاطمية لتشمل بلاد المغرب ومصر والشام وبعض أقاليم شبه الجزيرة العربية»(٢٦).

أيًّا ما يكون الأمر ؛ فالذى لا شك فيه أن الفاطميين أدركوا وضعهم غير المستقر فى المغرب، وأدركوا أيضًا مدى الأهمية الاقتصادية والسياسية لمصر التى كانت – فى الواقع – إقليمًا مستقلاً من أغنى أقاليم الخلافة العباسية فى ذلك الوقت، علاوة على أن غزو مصر وامتلاكها سوف يفتح الطريق أمامهم لغزو سوريا والحجاز، ومن ثم الطريق إلى إخضاع بغداد نفسها محل الخلافة العباسية(٢٧).

من هنا، فقد انتقلت الخلافة الفاطمية إلى مصر بعد نجاح جوهر الصقلى قائد جيوش المعز لدين الله الفاطمى فى فتح مصر سنة ٣٥٨هـ، وتأسيس مدينة القاهرة وانتقال المعز إليها سنة ٣٦٢هـ؛ حيث حرص المعز – منذ أول يوم فى ولايته – على الدعوة إلى نشر العقيدة الفاطمية فى مصر، باعتبار أن هذه العقيدة هى أساس الدولة والخلافة الفاطمية،

---

(٢٦) محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامى (محاولة تنظير)، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط٣، ١٤٠٨هـ = ١٩٨٨م، ص١٩٥ . وانظر أيضًا: على سامى النشار: نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام، جـ٢، ص٣٧١.

(٢٧) انظر: ل.أ.سيمينوفا: تاريخ مصر الفاطمية، ترجمة: حسن بيومى، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٣٧.

وأصبحت مصر – بعد قدوم المعز إليها– دار خلافة بعد أن كانت دار إمارة تابعة للفاطميين فى بلاد المغرب، كما حلّت مدينة القاهرة محل المنصورية، وغدت عاصمة الدولة الفاطمية، بل إنها أصبحت مركزًا لإمبراطورية واسعة قوية ذات حضارة مجيدة مزدهرة تضم مصر والمغرب والشام واليمن وجزيرة صقلية[٢٨].

استهدفت الدعوة الإسماعيلية – منذ بدايتها – تأسيس دولة كبرى تضم ما أمكن من بقاع العالم الإسلامى؛ لذا فقد بثُّوا الدعاة فى جميع الأمصار: من بلاد ما وراء النهر شرقًا إلى الأندلس غربًا، وكانت مصر – بحكم موقعها فى وسط العالم الإسلامى على مفترق الطرق العالمية وبمقدراتها الطبيعية والبشرية – هدفًا توخاه الفاطميون لتحقق أحلامهم التوسعية، وساعد على ذلك تردى أحوالها فى عصر الإخشيديين، مما جعل فتحها من السهولة بمكان، وأثبتت وقائع الفتح ترحيب المصريين فى البداية – والقوى البرجوازية على وجه الخصوص– بجوهر الصقلى بعد أن أعلن عهد الأمان المشهور الذى بشّر فيه بتحقيق الاستقرار والرخاء وإقرار العدالة[٢٩].

لقد حكمت الخلافة الفاطمية مصر مدةً تزيد على القرنين «٣٥٨-٥٦٧هـ/ ٩٦٩-١١٧١م»، على أنه يمكن تقسيم هذه الفترة إلى قسمين،

---

(٢٨) انظر: ابن تغرى بردى (جمال الدين أبو المحاسن يوسف، ت٨٧٤هـ): النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، القاهرة، د.ت، الجزء الرابع، ص ٦٦-٧٥. ومحمد جمال الدين سرور: الدولة الفاطمية فى مصر (سياستها الداخلية ومظاهر الحضارة فى عهدها)، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٦٥م، ص٧٤. وعلى حسنى الخربوطلى: مصر العربية الإسلامية (السياسة والحضارة فى مصر فى العصر العربى الإسلامى منذ الفتح العربى إلى الفتح العثمانى)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص١٤٣ وما بعدها.

(٢٩) انظر: محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامى، ص٥٢٩.

كانت الخلافة الفاطمية تتسم فى كل منهما بسمات خاصة ؛ ففى القسم الأول، ومدته قرابة قرن من الزمن، وينتهى فى النصف الأول من حكم الخليفة المستنصر حوالى عام ٤٥٧هـ؛ حيث بذلت الخلافة الفاطمية فيه جهدها لتنظيم شئون مصر الداخلية؛ فنشرت الأمن فى ربوعها، ووضعت النُّظم الإدارية الدقيقة، وعُنيت بالجيش والأسطول، ونمت الزراعة، ونهضت بالتجارة الداخلية، وشجعت الآداب والعلوم والفنون(٣٠).

أما القسم الثانى فقد كان عصر ضعف وانحلال؛ حيث استبد الوزراء بشئون الحكم، وأصبح الوزير فى العصر الفاطمى الثانى هو كل شىء فى الدولة، وذلك لأن معظم الخلفاء -آنذاك- قد تولوا الخلافة وهم بعد أطفال صغار؛ مما زاد من شوكة الوزراء واستقلالهم بأمور الحكم؛ فقد ولى الخليفة الآمر وعمره خمس سنوات، وولى الفائز فى العمر نفسه وتوفى فى الحادية عشرة من عمره، وولى العاضد وعمره أحد عشر عامًا.

هكذا تكوَّن الصراع السياسى من أجل السلطة والانقسامات المذهبية وتمرداتها وتكوين البيروقراطية المصرية بوصفها أداة للحكم فى ذلك العصر، أما البسطاء من الناس - فلاحون وحرفيون - فقد كانوا يذهبون ويكدحون ليقدموا نتاج عملهم وكدحهم للإمام «الخليفة»؛ إذ يوجد دائمًا ما يمكن أن نطلق عليه «الدين الشعبى» فى مواجهة «الدين السلطوى»؛ فمن المعروف أن هؤلاء البسطاء لا يكفون أبدًا عن الحلم بالعدل والمساواة، ذلك الحلم الذى افتقدوه منذ أن انقسم المجتمع الإنسانى إلى طبقات، وصارت فيه السلطات التى لا تتورع عن استخدام كل الأساليب والشعارات لضمان خضوع هؤلاء البسطاء واجتذاب ولائهم لسلطانهم عن طريق هدم أحلامهم؛ فإذا ما نهضوا لتحقيق هذه الأحلام فسرعان ما يتم

(٣٠) انظر: جمال الدين الشيال: تاريخ مصر الإسلامية (من الفتح العربى إلى نهاية العصر الفاطمى)، دار المعارف، القاهرة، د.ت، جـ١، ص١٥١.

ســحــقــهـم تحت سنابك الخــيل وظلال الســيــوف باسم الدين السلطوى وبتـأويلات من فقهائه ومفسريه واعتبارهم زنـادقة وملحدين وخارجين عن «جــوهر الدين»، هذه الصــور من التناقض بين القــول والفــعل أو بين الشـعارات والسلوك، وهذا النفاق الاجتماعى والسياسى والدينى والأدبى، كل هذا دفع إلى ظهور النزعة الرافضة لكل هذه الصور، وأصبح هناك مصريون يؤمنون بالفكر الشيعى الذى «سيملأ الأرض عدلاً وإنصافًا بعد أن مُلئت جورًا وإجحافًا»، وهو شعار البرنامج الاجتماعى والسياسى للفاطميين[٣١].

وبذلك كله استطاعت الخلافة الفاطمية أن تجنى ثمرة كفاحها وظفرها، فبسطت ظلها بعد إفريقية على مصر والشام والحرمين؛ فكان هذا الانضواء تحت لواء الخلافة الفاطمية يتخذ - قبل كل شىء - لون الظفر السياسى. بيد أن الخلافة الفاطمية كانت تحرص على تحقيق ظفرها المعنوى إلى جانب ظفرها المادى، وأن تغزو عقائد المجتمعات التى يدفعها للفتح أو تحملها السياسة على الانضواء تحت لوائها، ومن ثم كان نشاط الخلافة فى بث دعوتها المذهبية وفى العمل على توطيد دعائمها وتمكين نفوذها المعنوى إلى جانب سلطانها السياسى[٣٢].

وفى نهاية هذه البانوراما التاريخية يمكننا القول إن الفاطميين قد نجحوا فى تكوين خلافة فاطمية قامت على أسس شيعية إسماعيلية متشحةً بثوب الإمامة الدينية التى حاولوا - بكل ما أوتوا من قوة وفكر- توطيدها

(٣١) انظر: عبدالرحمن سعد حجازى: مصر فى ردائها الفاطمى، مجلة المحيط الثقافى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، عدد٢، ديسمبر ٢٠٠١م، ص١٥٤.

(٣٢) انظر: خضر أحمد عطاالله: الحياة الفكرية فى مصر فى العصر الفاطمى، دار الفكر العربى، القاهرة، ط١، د.ت، ص٥٥.

ونشر لوائها بمختلف الوسائل؛ لأنها تُعَدُّ شعارهم وعماد سلطانهم الروحى والفكرى ومعقد مطامعهم السياسية التى كانت الهدف الأساسى وراء دعوتهم.

ثالثًا: ماهية الخطاب فى النظرية النقدية الحديثة

لا شك أن «الكلمة» عنصر مهم من عناصر الخطاب الذى يتم استخدامه للإشارة إلى ما نقوم به تجاه اللغة من حيث هى ثوب الأفكار والمبادئ والقيم فى المجتمع؛ لذلك يجب أن يُفَصَّل ذلك الثوب بدقة حتى يلائم تلك الأفكار، ومن ثم تصبح اللغة هى اللسان المعبِّر عن المؤسسات الاجتماعية، «وفى محاضرة ألقاها «چون أوستن» فى جامعة هارڤارد عام ١٩٥٥م، أكد فيها أن العلاقة التى لا تنفصل بين اللغة والفعل والمعرفة، وفهم الممارسة الخطابية بوصفها ممارسة اجتماعية لا تنفصل فيها اللغة عن الموقف، أو المنطوقات عن الفعل الذى يؤكد نوعًا من المعرفة، وكان ذلك يعنى تمهيد الطريق لتأسيس مصطلح الخطاب بوصفه دالاً على نسق من الوحدات اللغوية (أصغرها الجملة) أو شبه اللغوية (كما يحدث فى خطاب الإعلان حيث الصورة والنغمة مصاحبة للكلمة) تُشكِّل نظامًا ما متحد الخواص فى أشكال الأداء اللغوى. هذا الأداء يؤسس - فى تتابعه المنطوق أو المكتوب، وفى علاقته بالعلامات الموازية - عمليات الاتصال وإنتاج المعنى والمجتمع بعامة، ويقوم بتأصيل القيم فى الوقت الذى يقوم بتوزيع المعرفة وتأكيد علاقات السلطة أو القوة بين أفراد المجتمع بخاصة»[٣٣].

من هذا المنطلق ، فإننا نحاول تحديد مفهوم «الخطاب» من حيث علاقاته باللغة والمجتمع والأدب من جانب، فضلاً عن تحديد مفهومه عند كل من ميخائيل باختين وميشيل فوكو من جانب آخر.

---

(٣٣) جابر عصفور: آفاق المعرفة، ص٦٧.

١- الخطاب واللغة:

لا يمكننا فصل مفهوم الخطاب عن مفهوم اللغة رغم الفارق الأساسى بينهما؛ فإذا كان الخطاب هو ممارسة قدرة الحديث وكفايته أو الكلام وطريقته ، فإن كل منطوق قابل للملاحظة؛ أى كل جملة أو مجموعة من الجمل الملفوظة، أو نص مكتوب، بالتعارض مع النسق المجرد الذى هو اللغة؛ حيث يتحقق بوصفه إنجازًا وإنتاجًا خاصًا لمجموعة من العلاقات والوحدات والعمليات المتواضع عليها فى الحوار النظمى للكلام بين طرفين من خلال علاقة الاتصال بالمنطوقات.

من ناحية أخرى ، فإن العلاقات الخطابية ترتبط باللغة – بشكل أو بآخر– من خلال قنوات الاتصال، إلا أنها «ليست علاقات توجد داخل الخطاب، فهى لا تربط مفاهيمه وألفاظه بعضها ببعض، ولا تقيم بين الجُمل والقضايا بناءً استنباطيًا أو بلاغيًا، لكن هذا لا يعنى أنها علاقات توجد خارج الخطاب، ترسم حدوده وتفرض عليه أشكالاً معينة، وتلزمه – فى بعض الأحوال – أن يتلفظ بأشياء ويعبر عنها، إنها توجد – إذا صح التعبير – عند حدود الخطاب؛ فهى التى تمنحه الموضوعات التى يتحدث عنها، أو على الأصح هى التى تحدد مجموع الروابط التى على الخطاب أن يُنشئها بصورة فعلية، حتى يستطيع الكلام عن هذه الموضوعات أو تلك، وحتى يتمكن من دراستها وتسميتها وتحليلها وتصنيفها وتفسيرها وغير ذلك؛ فالعلاقات الخطابية لا تميز اللغة التى يستخدمها الخطاب ولا تميز الظروف التى ينتشر فيها كخطاب، بل تميز الخطاب ذاته من حيث هو ممارسة»(٣٤).

وهنا ننتقل إلى ثنائية **اللغة/ الكلام** السُّوسيرية؛ إذ إن موضوع تحليل الخطاب تَمثَّل فى دراسة العلاقة بين الذات المتكلمة (الكلام) وعملية

---

(٣٤) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٧م، ص٤٤، ٤٥.

إنتاج الجُمل (اللغة المنطوقة)، أو علاقة الخطاب بالمجموعة الاجتماعية؛ «فاللغة هى ظاهرة اجتماعية ونسق من العلاقات يسمح للأفراد بالاتصال فيما بينهم، أما الكلام فهو الاستخدام الحر من طرف فرد للغته، ويبدو الخطاب واقعًا وسيطًا بين اللغة والكلام؛ فهناك شبه تعارض بين الكلام والخطاب، كحرية نسبية، واللغة كشفرة منسجمة ونسق من القواعد العامة والكونية . إن الجملة ما هى إلا كلام كموضع للنشاط وبرمجة للذكاء الإنسانى»(٣٥).

وبهذا المعنى تتحدد العلاقة بين الخطاب واللغة فى شكل تواصل لغوى بين طرفين؛ حيث «تسعى اللسانيات إلى جعل الجملة وحدة لسانية صغرى، تساهم – إلى جانب جمل أخرى – فى تشكيل الخطاب، وليس هذا سوى شكل من أشكال تمظُّهر اللغة والعمل على جعلها أداة للتواصل، ولذلك يظل هذا المفهوم – فى الحقل اللسانى – ضيقًا لا يمتد ليشمل باقى المستويات التى يمكنها الإسهام فى إنتاج هذا القول. وهذا ما يؤكد لنا أن الخطاب – من هذه الزاوية – هو خطاب لغة وقول، يرتبط باللغة من حيث هى أداة للتواصل بين طرفين تتم بواسطتها الدورة الكلامية، وهما: المُرسِل والمُرسَل إليه»(٣٦).

من هنا، فإننا نستنتج أن الخطاب ليس هو الكلام، إنه واقع وسيط بين اللغة والكلام، إنه المنطوق أو الملفوظ اللغوى، ويصبح الاستعمال اللغوى – من خلال هذا الفهم – محددًا اجتماعيًا؛ أى بوصفه خطابًا.

---

(٣٥) عمار بلحسن: الخطاب – المرجعيات السيميائية والسوسيولوجية: الدراسات العربية والخطاب، مجلة كتابات معاصرة، الشركة العربية للتوزيع، بيروت، مج٣، ع١١، آب– أيلول ١٩٩١م،ص٧.

(٣٦) خالد سليكى: التراث والخطاب، مجلة جذور، النادى الأدبى الثقافى بجدة، الرياض، ج٨، مج٤، محرم ١٤٢٣هـ = مارس ٢٠٠٢م، ص٤٢٤.

٢- الخطاب والمجتمع:

تتميز اللغة بأنها استخدام اجتماعى، ينتج عنها محدد اجتماعى يمكن أن يوصف بأنه «خطاب»؛ حيث إن التمييز بين اللغة والكلام عند دى سوسير هو تمييز بين الأعراف الاجتماعية وبين الاستعمال الفعلى للغة؛ فإذا كانت اللغة ترى أن الأعراف الاجتماعية موحدة ومتجانسة؛ فمن الممكن القول بأنها - على العكس - تتميز بالتنوع والصراع من أجل السلطة، وهذا التجانس أمر يفرضه أولئك الذين يُمسكون بزمام السلطة.

ولعل الظواهر الاجتماعية هى - فى الأساس - ظواهر لغوية؛ بمعنى أن النشاط اللغوى الذى يجرى فى السياق الاجتماعى - شأنه شأن كل نشاط لغوى - ليس مجرد انعكاس للسيرورات والممارسات؛ فالخلاف - مثلاً - على معنى التعابير السياسية هو مظهر مألوف ودائم فى الخطاب السياسى، «وتُعتبر مثل هذه الخلافات - فى بعض الأحيان - مجرد خطوة تمهيدية للسيرورات أو الممارسات السياسية، كما تُعتبر - فى أحيانٍ أخرى- نتيجة لها»[٣٧].

من جانب آخر، فإذا كانت اللغة تُعتبر ممارسة اجتماعية، أى سيرورة اجتماعية، فإننا يجب أن نُميِّز بين الخطاب والنص (النص المكتوب أو المنطوق)؛ حيث إن النص - فيما أظن - نتاج اجتماعى؛ بمعنى أنه نتاج لسيرورة إنتاج النص، ومن ثم فإن مصطلح الخطاب «يُستخدم للإشارة إلى كامل سيرورة التفاعل الاجتماعى التى لا يُشكل النص سوى جزء منها؛ فسيرورة التفاعل الاجتماعى هذه تشتمل - بالإضافة إلى النص - على سيرورة الإنتاج التى يكون النص نتاجًا لها، وعلى سيرورة التأويل التى

(٣٧) نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ترجمة: رشاد عبدالقادر، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، عدد٦٤، صيف ٢٠٠٠م، ص١٥٨.

يكون النص مرجعها. وهذا ما يجعل تحليل النص جزءًا واحدًا فحسب من تحليل الخطاب الذى يشتمل أيضًا على تحليل السيرورتين الإنتاجية والتأويلية؛ فمن منظور تحليل الخطاب يمكن أن نعتبر السمات الشكلية للنص آثارًا لسيرورة الإنتاج من جهة، ومشعرات فى سيرورة التأويل من جهة أخرى، ولسيرورتى الإنتاج والتأويل خاصية بارزة تتمثل فى انطوائهما على تفاعل بين خصائص النصوص ودائرة واسعة مما أدعوه «موارد أعضاء المجتمع» القائمة فى رءوسهم، والتى يعتمدون عليها فى إنتاج النصوص أو تأويلها، ومن بين هذه الموارد معرفتهم باللغة، وتمثيلاتهم للعالم الطبيعى والعالم الاجتماعى اللذين يعيشون فيهما، وكذلك قيمهم واعتقاداتهم وافتراضاتهم وهلمجرا...»[٣٨].

من الملاحظ أن اللغة تنطوى على رؤية محددة بوصفها ممارسة اجتماعية تتعلق بالخطاب الجماعى؛ فهى تتولد اجتماعيًا، وتتوقف طبيعتها عند العلاقات والصراعات التى تُولِّدها.

وبذلك، فإن الخطاب يشتمل على شروط اجتماعية يمكن أن ندعوها شروط الإنتاج الاجتماعية وشروط التأويل الاجتماعية، وعلاوة على ذلك فإن «هذه الشروط الاجتماعية ترتبط بثلاثة مستويات متباينة من التنظيم الاجتماعى هى: مستوى الموقع الاجتماعى، أو المحيط الاجتماعى المباشر الذى يجرى فيه الخطاب، ومستوى المؤسسة الاجتماعية التى تُشكِّل منبتًا واسعًا للخطاب، ومستوى المجتمع ككل»[٣٩].

وفى النهاية، فإن الناقد البصير هو مَنْ ينظر إلى اللغة بوصفها خطابًا أو ممارسة اجتماعية؛ فهو لا يلزم نفسه بتحليل النصوص فحسب، ولا بتحليل سيرورتى الإنتاج والتأويل فقط، بل يقوم بتحليل العلاقة بين

---

(٣٨) نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ص ١٥٩.

(٣٩) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

النصوص وسيرورتها وشروطها الاجتماعية، سواء كانت شروط سياق الموقع الاجتماعي المباشرة أو شروط البنى المؤسساتية والاجتماعية الأبعد؛ أى يقوم بتحليل العلاقة بين النصوص والتفاعلات والسياقات.

٣- الخطاب والأدب:

يرتبط الخطاب - بشكل أو بآخر - بالأدب الذى يُعَدُّ - فى الأساس- مظهراً حيويًا من مظاهر اللغة؛ فهو الذى يسمح بظهور كينونتها ووظيفتها؛ بحيث يغدو النص الأدبى نسيجًا لغويًا، يُفجِّر الطاقات التعبيرية الكامنة فى صميم اللغة بخروجها عن عالمها المتخيل إلى حيز الوجود الفعلى، ويصبح الأسلوب اللغوى هو الاستخدام المعبر عن طاقات المبدع وعاطفته؛ حيث «إن الإنسان - فى جوهره - كائن حى عاطفى قبل كل شىء؛ فاللغة الكاشفة عن جوهره هى لغة التخاطب بتعبيراتها المألوفة، ومن المفيد أن نُذكِّر بأن تقديراتنا الأسلوبية تندرج ضمن إطار اللغة العفوية المتكلمة فعلاً لا ضمن الأشكال الموجهة مهما كانت هذه القوالب ناتجة عن تحرير واعٍ أو عن تصرف مصطنع على لغة الخطاب»[٤٠].

من ناحية أخرى ، فإذا كان الأسلوب هو اختيار الكاتب الذى يخرج بالقول عن حياده وينقله من درجته الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه؛ فإن «الوظيفة الأسلوبية هى وحدها الموجهة للرسالة الأدبية، فى حين تلتقى الوظائف الأخرى فى كونها موجهة إلى شىء خارج عن الرسالة، وهى تنتظم الخطاب حول الكاتب والقارئ والمحتوى، ولهذا يتعين القول بأن الأداء الإبلاغى تستقيم بنيته بالوظائف الخمس فى حين تقوم الوظيفة الأسلوبية بتعديل كثافته»[٤١].

(٤٠) عبدالسلام المسدى: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ص ٤٤.
(٤١) المرجع السابق، ص ٤٩.

من هذا المنطلق يُلقى بنا الخطاب الأدبى - من الوهلة الأولى- فى حقل السؤال المعرفى، ويدفعنا إلى البحث فى الظاهرة الأدبية التى تؤسس أدبية الأدب، وتجعله خطابًا متميزًا عن القول المألوف؛ إذ إن النص حقل لسانى ومنهجى، خطاب يتعالق مع خطاب، نص يحيل إلى نص، ممارسة لا تقف عند حدٍّ فى تشكُّلها، عمل وإنتاج، بل يمكن القول إن النص الأدبى هو فعل لغوى يؤسس اختلافه مع الأثر فى تعدده، وفى انفتاحه على سائر الأجناس الأدبية .

من هنا يمتد الخلق الفنى فى عملية الإبداع الإنشائى فيشمل إحياء الكلمة أو القول أو الخطاب حتى نصل إلى النص، وفى هذه اللحظة يمكن أن نعتبر «الخطاب الأدبى خلق لغة من لغة»؛ أى أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة أخرى وليدة هى لغة الأثر الفنى، ويعتبر هذا التعريف فكًّا لإشكالية الوجود والعدم؛ فالحدث الأدبى «خلق»، ولكن الخلق متعذر؛ إذ لا شىء يخلق ولا شىء يفنى، وكل موجود متحول؛ فالخطاب الأدبى تحويل لموجود(٤٢).

يتأكد لدينا - إذن - أن هناك علاقةً وثيقةً بين الأدب - باعتباره ممارسةً لغويةً وجماليةً - والممارسات الخطابية المختلفة؛ حيث يمكننا استخدام الأسلوبية - بما أنها محدد لسانى - فى وصف النص الأدبى حسب طرائق مستقاة من علم اللغة، ويصبح النص الأدبى - حينذاك - خطابًا تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، ومن ثم يتحول النص الأدبى إلى خطاب تركّب فى ذاته ولذاته، وبذلك تصبح علاقة الأدب بمفهوم الخطاب قوية جلية، وذلك باعتباره ممارسة خطابية لها خصوصياتها، كما تتضح - فى هذا الاتجاه أيضًا - علاقة الأدب بباقى الممارسات الخطابية الأخرى، سواء تعلق الأمر بالجانب السياسى أو الأخلاقى أو الأيديولوجى

---

(٤٢) انظر: عبدالسلام المسدى: النقد والحداثة، ص ٥٧.

أو غيرها كما سنرى فيما بعد؛ حيث أغفلت معظم الدراسات النقدية والمناهج المعاصرة هذا الجانب المهم، واقتصرت فقط على اعتبار الأدب مجموعة من القيم اللغوية الجمالية الخالصة، وإنما أصبح النص الأدبى - فى الرؤية النقدية المعاصرة - نسيجًا من الممارسات المعرفية التى تستند إلى مجموعة من المرتكزات التاريخية؛ فهو نسيج مركب ومعقد.

٤- مفهوم الخطاب عند ميخائيل باختين:

من الممكن لنا أن نضع نُصب أعيننا أن مفهوم الخطاب قد يتحدد بأنه ممارسة فعلية لها أشكالها الخصوصية من الترابط والتتابع؛ إذ إنه «ليس موقعًا تقتحمه الذاتية الخالصة، بل هو فضاء لمواقع وأنشطة للذوات. إنه الخطاب - **الموقع** بوصفه ساحة للفعل والصراع والرغبة. إنه فضاء للانتشار والتواتر والتوزع؛ مما يجعله مسرحًا للاستثمار وإستراتيچية تحدد المنطوق والمكتوب والمرئى لا بحثًا عن معنى خفى يُظهره التعليق والتأويل، ولا عن قيمة مسكوت عنها نفكك آليات كبتها فنسحبها للنور، وعن صمت يلفه ويحيط به. إنه سلسلة منتظمة متميزة من الحوادث»[٤٣].

إن دراسة هذه الجوانب أو المشكلات تدفعنا دفعًا إلى ممارسة فعل أركيولوچى (حفرى) فيها، وإلى البحث فى بعض القضايا المتعلقة بهذا الخطاب أو ذاك، تلك التى لا تتم إلا من خلال البحث عن المنظومة المرجعية والمعرفية اللتين تحتويان جماع تلك الآليات، وهو ما يُطلق عليه مفهوم «الخطاب».

---

(٤٣) عبدالعزيز العيادى: ميشال فوكو؛ المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط١، ١٤١٤هـ = ١٩٩٤م، ص ٢٠.

يرى باختين أن «الخطاب» يعنى اللغة المجسَّدة ذات الشُّمول والاكتمال، كما أنه يرتبط - بشكل أو بآخر - بالكلمة المنطوقة التى تقوم على أساس العلاقات الحوارية سواء داخل اللغة أو خارجها من خلال زاوية حوارية، ومن ثم تكون العلاقات الحوارية خارج نطاق علم اللغة، ولكن - فى الوقت نفسه - لا يجوز أن تُفصل عن مجال الكلمة؛ أى عن اللغة بوصفها ظاهرة ملموسة ومكتملة؛ فاللغة تحيا فقط فى الاختلاط الحوارى بين أولئك الذين يستخدمونها... إن هذه العلاقات الحوارية قائمة فى مجال الكلمة، وذلك لأن الكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة، ولهذا السبب تعيَّنت دراسة هذه العلاقات بواسطة «ما بعد علم اللغة» الذى يتجاوز حدود علم اللغة، والذى له مسائله ومادته المستقلة»[٤٤]، كما أنه يصر إصرارًا على أن الخطاب «يعنى اللغة المجسَّدة الحية ذات الشمول والاكتمال، وينكر أنها اللغة باعتبارها موضوع دراسة علماء اللغة، والتى يعرفونها من خلال عملية تجريد ضرورية ومشروعة عن شتى جوانب الحياة العملية للكلمة»[٤٥].

من ناحية أخرى يطرح باختين اللغة والخطاب معًا فى قلب العلاقات الاجتماعية بوصفها علاقات تَخَاطُب وكلام؛ حيث يوجد تماثل وتفاعل بين المجتمع فى آنٍ والممارسة الخطابية فى آنٍ آخر، ومن ثم يرتبط الخطاب ارتباطًا وثيقًا بالمعيش الاجتماعى، ويصبح «من الواضح تمامًا أن القول فى الحياة ليس مكتفيًا بذاته؛ فهو يخرج من موقف معيش ذى طبيعة خارج - لفظية Extra-verbale، ويحتفظ بعلاقات محدودة به. وأكثر من ذلك؛ فإن

(٤٤) ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكى، ترجمة: جميل نصيف التكريتى، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م، ص ٢٦٧.

(٤٥) محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة؛ دراسة ومعجم إنجليزى - عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص٢١، ٢٢.

القول يكتمل لحظيًّا بالعنصر المعيش نفسه، ولا يمكن أن يُفصل عنه دون أن يفقد معناه»(٤٦).

وبذلك يتحدد مفهوم الخطاب - فى هذا السياق عند باختين - من خلال الحوارية التى تتواصل مع تعدد الأصوات «البوليفونية»، وهو تعدد يُظهر الخطابات وجدليتها عبر صوت الذات المتمركزة حول ذاتها والمتكلمة عبر لغتها، والتى تتقاطع معها أصوات أخرى لتعكس عالمًا متعددًا بدوره من داخل النص الأدبى فى اتجاه خارج نصيته، ومن ثم يتجاوز الرؤية الأيديولوچية الواحدة إلى أيديولوچية منتجة للخطاب المتعدد داخل المجتمع، وبذلك «تُكوِّن أنظمة الخطاب - فى الواقع - نظامًا اجتماعيًّا يُنظر إليه - على وجه التحديد - من منظور الخطاب؛ أى من حيث أنماط الممارسة التى قُسِّم إليها الحيز الاجتماعى بنيويًّا، والتى تصادف أن تُكوِّن أنماطًا من الخطاب»(٤٧).

بالإضافة إلى ذلك يستخدم باختين مفهوم «الخطاب» للإشارة إلى الفعل الخطابى، أو إلى الكلام أو الكتابة الفعليين، وإلى حالات محددة (قول ما، ممارسة ما، عُرف ما، سياسة ما، فكر ما...إلخ) من أشكال الخطاب المتنوعة، ومن ثم فإن الخطاب والممارسة الاجتماعية - شئنا أم أبينا - ليسا مقيدين بأنماط الخطاب والممارسة المتنوعة، بل مرتبطين بالشبكات الخطابية المتبادلة، والتى يمكن أن ندعوها بـ «الأنظمة»؛ أى أنظمة الخطاب الاجتماعية.

هكذا يصبح الخطاب - عند باختين، بصورة أو بأخرى - «سيناريو

---

(٤٦) ميخائيل باختين: القول فى الحياة والقول فى الشعر (مساهمة فى علم شعر اجتماعى)، ضمن كتاب «مداخل الشعر»، ترجمة: أمينة رشيد وسيد البحراوى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، عدد١٢، مايو ١٩٩٦، ص ٢٩.

(٤٧) نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ص ١٦٣.

حدث محدد، وينبغى أن يعمل الفهم الحى للمعنى التام للخطاب على إعادة إنتاج هذا الحدث المؤلَّف من علاقات متبادلة بين المتكلمين، ينبغى أن يلعب الدور ثانيةً، ومن يقم بالفهم يضطلع هنا بدور المستمع»(٤٨).

ومن خلال هذه الرؤية، فإن دراسة الخطاب - لدى باختين - تعنى دراسة عمليات التلفُّظ اللغوى فى سياقات أدائها الاجتماعى، وذلك على أساس أن السياق الاجتماعى جزء لا ينفصل عن أى فعل لغوى، وأن معنى كل تلفُّظ يتضمن وضع المتكلم بوصفه ذاتًا اجتماعية تنعكس على غيرها، كما يتضمن أفق الاستقبال الذى يعنى القيم السابقة للمستمع والتجسُّد التاريخى للغة بوصفها فضاء أيديولوجيًّا تؤسسه، وتتفاعل فيه، متقاربة أو متصارعة، كل الخطابات الموجودة، بوصفها ظواهر اجتماعية، وبوصفها علاقات (علامات) قوة فى الوقت نفسه، ويترتب على ذلك أن الخطابات تقوم بتنظيمها بعينها لإنتاج المعرفة وتوزيع القوة، وتعمل بوصفها أنساقًا نموذجية لتحديد المعانى وتوصيلها، خلال تشكلاتها المختلفة التى لا تكف عن التلاقى والتصادم والتنافس، مؤسسة بذلك العملية الحوارية الكبرى للمجتمع كله؛ فكل خطاب بمثابة فضاء (أو عملية) تتأسس فيها العلاقات بين الأفراد (العلاقة بين الذاتية)، ويتم إنتاج موضوعات المعرفة، وتتولد مواضعات القيم، وذلك على نحو يميز كل خطاب عن غيره، ويواجه به كل خطاب غيره، فى علاقات المعرفة التى هى علاقات القوة فى المجتمع(٤٩).

ومن جانب آخر ، فإن باختين يرى أن الشكل والمضمون - فى دراسة العمل الفنى - شىء واحد داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية:

---

(٤٨) تزفيتان تودوروف: باختين: المبدأ الحوارى، ترجمة: فخرى صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، عدد ١٤، يونيو ١٩٩٦م، ص ١١٦، ١١٧.

(٤٩) جابر عصفور: آفاق العصر، ص ٦٨.

هو اجتماعى فى مجموع مجالات وجوده وعناصره ابتداءً من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدّلالية الأكثر تجريداً»(٥٠).

وطبقًا لوجهة النظر هذه ، فإن الخطاب الشعرى يتكون عن طريق الاتجاه الحوارى الذى يعطيه إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، «ذلك أن كل خطاب ملموس (ملفوظ) يكتشف دائمًا موضوع توجهه، وكأنما قد تم من قبل تخصيصه، ومناهضته، وتقييمه، وكأنه - إذا جاز القول - مؤثر بضبابة خفيفة تعتمه أو، على العكس، يجد أن موضوعه مُضاء بأقوال غريبة عن مجال حديثه. إنه (الخطاب) أسير، مخترق بالأفكار العامة، والرؤيات، والتقديرات، والتحديدات، الصادرة عن الآخرين، موجهًا نحو موضوعه، يرتاد الخطاب تلك البيئة المكوّنة من الكلمات الأجنبية، المتهيجة بالحوارات، المتوترة بالكلمات والأحكام والنبرات الغريبة، ثم يندس بين تفاعلاتها المعقدة منصهراً مع البعض، ومنفصلاً عن البعض الآخر، ومتقاطعًا مع فئة ثالثة من تلك العناصر، كل ذلك يمكن أن يفيد كثيراً فى تكوين الخطاب وفى توضيحه داخل جميع طبقاته الدّلالية، وفى تعقيد تعبيره وتعديل مجموع مظهره الأسلوبى»(٥١).

وفى النهاية يكتشف باختين أن عالَم الشعر - مهما تكن التناقضات والصراعات اليائسة التى يكتشفها الشاعر داخله - هو دائمًا عالم مُضاء بخطابٍ وحيدٍ ومُستعصٍ على الدحض؛ فالتناقضات ، والصراعات، والشكوى، تظل داخل الموضوع وداخل الأفكار والانفعالات، وبكلمة واحدة، تظل داخل مادة البناء الشعرى، لكنها لا تنتقل إلى اللغة؛ ففى الشعر يجب أن تكون لغةُ الشكِّ لغةً أكيدة.

---

(٥٠) ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م، ص٣٥.

(٥١) المرجع السابق، ص ٥٢.

٥- مفهوم الخطاب عند ميشيل فوكو:

يتحدد مفهوم الخطاب عند فوكو بشكل جليٍّ؛ حيث حاول - بكل ما أوتي من علم - أن يحفر لهذا المفهوم سياقًا دلاليا واصطلاحيا مُميَّزًا عبر التنظير والتطبيق؛ لذا فإنه يُقدِّم عدة تعريفات لهذا المصطلح؛ فهو يعنى عنده: «مجموعة من الأدلة من حيث هى عبارات، والتى تنتسب إلى نظام التكوُّن نفسه»[٥٢]، أو «هو مجموعة من العبارات بوصفها تنتمى إلى التشكيلة الخطابية ذاتها ؛ فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرر إلى ما لانهاية يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ مع تفسيره إذا اقتضى الحال، بل هو عبارة عن عدد محصور من العبارات التى نستطيع تحديد شروط وجودها»[٥٣].

يرى فوكو - إذن - أن الخطاب يعنى الميدان العام لمجموع المنطوقات أو مجموعة متميزة من العبارات بوصفها تنتمى إلى تشكيلة خطابية محددة، كما أنه يُشكِّل «شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التى تبرز فيها الكيفية التى ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوى على الهيمنة والمخاطر فى الوقت نفسه»[٥٤].

ومن المُلاحَظ أن مفهوم الخطاب - لدى فوكو- عبارة عن مجموعة من المنطوقات التى يستند إليها هذا المفهوم؛ بحيث إنها تشير إلى مجموعة من العناصر والمشكلات التى تتطلب التحليل؛ فهى «مساحات لغوية تحكمها قواعد»، والتى تخضع إلى «الاحتمالات الإستراتيجية» على حد قول فوكو

(٥٢) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ص ١٠٠.
(٥٣) المرجع السابق، ص ١٠٨.
(٥٤) ميجان الرويلى وسعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠م، ص٨٩. وانظر أيضًا: الزواوى بغورة: مفهوم الخطاب فى فلسفة ميشيل فوكو، ص ٩٤، ٩٥.

نفسه، ولكن الإشكالية لا تزال قائمة، وهي : **كيف نضع حدودًا لخطاب معين؟**

إذا كان «المنطق» و«التشكيلة الخطابية» - في رأي فوكو - يخضعان لمنهج واحد في التحليل هو «المنهج الأركيولوچي» فإن القواعد والقوانين الناظمة للتشكيلة الخطابية تنطبق أيضًا على المنطوق، حتى نصل إلى مفهوم «الممارسة الخطابية» الذي يرتبط بوظيفة المنطوق داخل التشكيلة الخطابية، ويحدد علاقاته التاريخية والاجتماعية أو قواعده الموضوعية؛ إذ إن «التشكيلة الخطابية هي المنظومة العبارية العامة التي تحكم مجموع الإنجازات اللفظية، وهي منظومة لا تحكمه مع ذلك وحدها، ما دام يخضع كذلك - حسب أبعاده الأخرى - لمنظومات منطقية ولسانية وسيكولوچية، كما أن تحليل تشكيلة خطابية ما يعني دراسة مجموع الإنجازات اللفظية في مستوى العبارات، ودراسة شكل الوضعية الذي يميزها يعني - بإيجاز - تحديد نمط وضعية خطاب ما»[٥٥].

بالإضافة إلى ذلك ، فإن فوكو - في كتابه «الكلمات والأشياء» - يقوم بتطبيق منهجه في تحليل الخطابات، وخاصة خطاب البيولوچيا والاقتصاد والسياسة واللغة، كما يطرح الإشكالية النظرية لمنهجيته القائمة على التساؤل عن كيفية تحليل الخطاب[٥٦].

من ناحية أخرى ، فإذا كانت الممارسة الخطابية عبارة عن مجموعة من القواعد والإجراءات التي تحكم الكتابة والفكر في مجال بعينه؛ فإن فوكو «لا يتناول الإستراتيچيات التي يستخدمها المؤلفون لإضفاء معنى على التاريخ بوصفها مجرد لعبة نصية، بل يتناولها بوصفها خطابات تنتج داخل

---

(٥٥) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ص ١٠٧.

(٥٦) ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠م، ص ٢١٥ وما بعدها.

عالم فعلى من صراع القوة؛ فالقوة يتم الوصول إليها بواسطة الخطاب، سواء فى السياسة أو الفن أو العلم، والخطاب هو عنف نمارسه على الأشياء، أما دعاوى الموضوعية التى تُقال لحساب خطابات معينة؛ فهى دعاوٍ زائفة دائمًا؛ إذ ليس هناك خطابات صادقة بالمعنى المطلق، بل إن كل ما هنالك خطابات قوية بدرجة أو بأخرى(٥٧).

أما تحليل أحداث الحقل الخطابى لدى فوكو فيسعى إلى إدراك المنطوقات الخطابية فى أضيق حدود لها بوصفها أحداثًا فردية، كما يُعنى بتحديد الظروف أو السياق الذى تتواجد فيه، وإبراز العلاقات التى يمكن أن تربط بينها ومنطوقات أخرى، وتوضيح نوعية هذه العلاقات ودرجات الارتباط القائم أو المتصور بينها.

ولا شكَّ أن الغرض من هذا التحليل هو «إبراز خصوصية كل منطوق من المنطوقات لحظة انبثاقه فى حقله الخطابى، وتبيان مدى القطع الذى يُحدثه فى النسيج العام لهذا الحقل، وذلك إلى الدرجة التى لا يستطيع فيها أى منطوق آخر أو أى أثر أيديولوچى معاكس أن يطمس دوره الفعال والمؤثر أو معناه ودلالته فى طيات اللغة الكثيفة»(٥٨).

من هنا - وبناءً على هذه الأسس السابقة - تتضح لنا التحليلات الأركيولوچية لفوكو، التى لا تتساءل عن التسلسل التاريخى ولا عن معانى النصوص، بل تتساءل عن شروط ظهور الخطابات فى التاريخ؛ مما يؤدى إلى تحليل الخطاب فى بُعده الخارجى بـ:

---

(٥٧) انظر : رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، عدد ١٠، مارس ١٩٩٦م، ص ١٨٩.

(٥٨) محمد على الكردى: الخطاب والسلطة عند ميشيل فوكو، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ربيع ١٩٩٢، عدد «الأدب والحرية» جـ١، ص ٤٢.

١- وصف الخطاب في هيئته الخاصة.

٢- البحث في الخطاب عن شروط وجوده وليس عن قواعد بنائه كما يفعل البنيويون.

٣- إرجاع الخطاب إلى الممارسات الخطابية وغير الخطابية، أو إلى الميدان العلمي الخاص به، وليس إلى الفكر أو الروح أو الذات المبدعة.

وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن منهج تحليل الخطاب عند فوكو، لا يحلل نظام اللغة أو المضامين أو الدَّلالات، كما لا يهتم بصدق الخطابات أو معقوليتها، وإنما ينصبُّ التحليل على المنطوقات كأحداث، وعلى قوانين وجودها، وعلى ما يجعلها ممكنة أو غير ممكنة[٥٩].

وبذلك، فإن الخطاب المعرفي - عند فوكو - هو مجموعة من النصوص والتفسيرات والبحوث، أي الأرشيف الذي يُشكِّل حقلاً معرفيًّا ما، ومن ثم فإن تحليل الخطاب - أي خطاب في رأيه - ليس لُعبةً أو نسقًا مُغلقًا من الدَّلالات المسبَّقة، وإنما هو نظام واقعي يتحكم في إنتاج الخطاب واستهلاكه؛ لذا فهو يحتاج إلى حفريات متعددة للوصول إلى دلالته العميقة والمتعددة، وذلك لأنه متعرج ومتقاطع، ويصبح التداخل الخطابي المتعدد ممثلاً لإعادة تشكُّل مستمرة تدفع فيها المعرفة الخاصة بتشكيلة خطابية - وفق مواقف أيديولوچية تُمثلها هذه التشكيلة الخطابية في ظرف معين - إلى إدماج عناصر جاهزة مُسبقًا أُنتجت خارج المعرفة المذكورة ذاتها، وإلى إعادة تعريفها أو قلبها، ولكنها تُدفَع فيها أيضًا إلى احتمال السبب في محوها ونسيانها أو ربما حتى نفيها.

من ناحية أخرى، فإن تاريخ الأفكار - ومنه الفكر السياسي - فرع

---

(٥٩) انظر: الزواوي بغورة: منهج في تحليل الخطاب، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٤، ٥، أبريل - مايو ٢٠٠٠م، ص١٠٩.

معرفى يتناول البدايات والنهايات لهذا الفكر أو ذاك، ويهتم بوصف ألوان الاتصال المبهمة وألوان العودة، وبإعادة إنشاء التطورات الخطية المتعاقبة للتاريخ. وفى الآثار الأدبية كيف تُهاجر المشاكل والمفاهيم والأفكار المحورية من الحقل الفلسفى الذى تشكلت فيه إلى خطابات علمية أو سياسية، يربط الآثار بالمؤسسات والعادات وأنواع السلوك الاجتماعية والتقنيات والحاجيات والممارسة الصامتة، يعمل على بعث ماضى أشكال الخطاب الأكثر تطوراً وإحيائها ثانية فى صورتها الأصلية المحسوسة داخل النمو والتطور ذواتيهما اللذين شهدا ميلادها، عندئذٍ يغدو تاريخ الأفكار فرعًا معرفيًا تتداخل فيه المناهج والطرق، كما يغدو وصفًا للدوائر المتركزة التى تحيط بالآثار وتشدد عليها وتربط بينها وتدرجها فى كل ما ليست هى(٦٠).

بالإضافة إلى ذلك ، فإن مصطلح «أركيولوچيا» يرتبط - بشكل أو بآخر - بالآثار ومعرفتها، إلا أنه يُعَدُّ عملاً من أعمال التنقيب والحفر فى العقل، عقل الإنسان وممارسته ومعارفه؛ فهو يشير - ارتباطًا بميشيل فوكو وكتاباته - إلى محاولات إعادة النظر فى وضع المعرفة وحفرياتها وتحديد آرائها القطعية ومنهجياتها الجاهزة، كما أنه يشير إلى نمط معرفى جديد لتحليل الخطاب - سواءً كان صيغة أدبية أو قضية علمية أو مشكلة سياسية أو هذيانًا ذهانيًا - من خلال السياق المعرفى والاجتماعى والحضارى الذى يظهر فيه، ليس بقصد اكتشاف رمزية اللغة ومجازية المعنى فيه فحسب، ولكن بهدف تمييزه عن مثيله الذى لا يتزامن معه، ثم إيجاد علاقته الخاصة مع الممارسات غير الخطابية التى تتعالق معه وتتحاور عبره، بغية معرفة مجموعة الشروط التى أتاحت له هذا التواجد، ومن ثم منعت خطاباً آخر مكانه.

---

(٦٠) انظر: ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ص ١٢٧.

هكذا يمثل المشروع الفوكوى - في الأساس - بحثًا فى الكتابة التاريخية، وكذلك كتابة جديدة لتاريخ تشكُّل المعارف والخطابات سواء فى مجال علم النفس أو الاجتماع أو السياسة أو الأدب...إلخ. إنه يهتم بسلطة الكلمة التى تعنى خطابًا ما، ومن ثم فإننا - فى هذا الكتاب - نهتم بالجانب السياسى أو الأيديولوچى من جهة، وبالجانب المعرفى والسلطوى عند الفاطميين من جهة أخرى، وبذلك ينحصر الخطاب وطرق تحليله فى هذا السياق، وهذه المكونات تساعدنا - إلى حدٍّ كبير - على معالجة الخطاب السياسى للفاطميين باعتباره ممارسة خطابية.

الفصل الثانى

الخطاب السياسى فى الشعر الفاطمى

أولاً : الخطاب السياسى والخطاب الدينى .

ثانيًا : ماهية الشعر السياسى .

ثالثًا : تجليات الخطاب السياسى فى الشعر الفاطمى

رابعًا : أثر الخطاب السياسى فى شعر تميم بن المعز والمؤيد فى الدين الشيرازى.

١- التأويل الباطنى

٢- الإمامة

٣- العصمة

٤- الوصيَّة

٥- التَّقيَّة

٦- المهديَّة

٧- الدَّور

أولاً : الخطاب السياسى والخطاب الدينى :

مما لا شك فيه أن الإسلام – بوصفه رسالةً سماويةً – لا يصحُّ مقارنته بأى اجتهادات بشرية، أو مساواته بمحاولات إنسانية بصرف النظر عمّا يمكن أن يكون هنا أو هناك من صور التقارب أو التشابه؛ فالحكم أو السياسة هى اجتهادات بشرية قد تخطئ أو تصيب، بل إنها تتجدد وتتطور وتتغير على مرِّ العصور ومع اختلاف المكان، أما الأحكام السماوية فهى لا تتغير ولا تتبدل على مرِّ العصور والأزمان.

من هنا، فإن المذاهب السياسية أو الأحزاب الدينية – فى الإسلام – كانت تستمد أصولها من أفكار دينية معينة، ثم اصطبغت بعد ذلك بنزعات سياسية محددة؛ فظل بعضها يُناظر بعضها الآخر على أساس دينى وفلسفى فحسب، ثم قامت بوحى من المصلحة السياسية، وأصبح لا يعنيها غير شئون الحكم فى الفترات المضطربة التى شهدتها الخلافة الإسلامية فيما بعد.

وعن طريق تحليل هذه المعرفة السياسية المرتبطة بالأفكار الدينية والفلسفية يمكننا النظر فيما إذا كان السلوك السياسى لمجتمع ما أو لطبقة ما أو لجماعة ما مُشبعًا بممارسة خطابية معينة قائمة على الوصف والتحليل أو لا، وهى وضعية لن تتطابق مع النظريات السياسية للعصر الذى تعيش فيه، بل إنها تحدد ما يمكن أن يغدو من السياسة موضوعًا للتعبير عن المفاهيم المستخدمة فيه والاختيارات الإستراتيجية التى تتم فيه؛ بحيث يمكننا تحليل تلك المعرفة السياسية فى اتجاه البحث عن الإبستمية (المعرفة) التى تُفسح المجال أمامها للظهور، وبذلك سنتمكن من إبراز معرفة سياسية تتكون من خلال كيفية منتظمة بفضل ممارسة خطابية معينة.

إن المجتمع السياسى لا يُتصور بغير سلطة حاكمة تنظمه وتضع له القواعد، كما أن النظام السياسى يفترض حتمًا وجود سلطة تتولى إدارة تنظيم الدولة وتوفير العدالة؛ لذا وجب إقامة إمام «خليفة» يكون سلطانًا للأمة وزعيمًا لها؛ «ليكون الدِّين محروسًا بسلطانه، والسلطان جاريًا على سنن الدين وأحكامه»؛ فقد روى عن الرسول ﷺ أنه قال: «إن لله حراسًا فى السماء، وحراسًا فى الأرض؛ فحراسه فى السماء الملائكة، وحراسه فى الأرض الذين يقبضون أرزاقهم، ويذبون عن الناس»(١).

فمن المعروف لدينا أنه لا يوجد مجتمع بدون سلطة؛ بمعنى أن السلطة السياسية أمر مُلازم للحياة الاجتماعية، وهذا ينطبق على تاريخ المجتمعات البشرية ككل - ومنه المجتمع الفاطمى - فهناك السلطة التى تحتكر الخطاب السياسى، وتملك حق تفسيره، وتُعيد إنتاجه وتنظيمه وتحكم مراقبته، وتُحدُّ من سلطاته ومخاطره، وتفرض - فى الوقت نفسه - سياجًا حوله.

من هذا الجانب ارتبطت السياسة بالدِّين وأصبحا عنصرين متلازمين، يعتمد كلاهما على صاحبه كُلَّ الاعتماد، وذلك أن رجال الدِّين - فى جميع الأمم والعصور - قد يطلبون الحكم، ويريدون أن يكون بأيديهم زمام الناس يأمرون فيهم وينهون، ويحرمون عليهم ويحللون؛ فإذا لم يستطيعوا أن يكونوا هم أنفسهم ولاة الأمر وأرباب السلطان التجأوا إلى رجال الحكم السياسى، يستمدون منهم القوة، ويتخذونهم وسيلة إلى الحكم. والحكام السياسيون - من الجهة الأخرى - يريدون دائمًا أن يكون لهم على قلوب الرعية سلطان دينى، يُثبِّت لهم الحكم، ويُمكِّن لهم من رقاب الأمة، وهم لذلك ينتحلون لأنفسهم صفاتٍ وخصائصَ دينيةً تجعلهم من

---

(١) انظر: صلاح الدين رسلان: الفكر السياسى عند الماوردى، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٣، ص٥٩.

رجال الدين، وتفيض عليهم قداسة دينية وحصانة دينية؛ لذلك كانوا يزعمون أنهم ينوبون فى الحكم عن الله جلَّ شأنُه، وأنهم حُماة الدِّين وحاملو لوائه، وكانوا يتخذون علماء الدِّين وأحباره ورهبانه وسيلة إلى ما يريدون. وعلى هذا الأساس كانت الخلافة فى بلاد الإسلام سلطة يؤيدها شيخ الإسلام، وتجمع بين الحكم فى شئون الدنيا والدين، وكان الخليفة إمامًا دينيًا وسياسيًا معًا، وكذلك كان شأن المسيحية فى بلاد الغرب؛ فلا يكاد يقوم فيها حاكم سياسى لا يعتمد على تأييد الكنيسة، ولا تقوم كنيسة لا تعتمد على الحكم السياسى والسلطان[٢].

ومن ناحية أخرى، فإن المذهب الإسماعيلى فى ظل الدولة الفاطمية اعتمد - فى قيام دولته - على هذا النظام السياسى العقائدى؛ حيث حرص هذا المذهب على أن يكون له رأى فى كل قضية، وتفسير لكل ظاهرة، كما حرص على أن يصل بدعوته إلى كل جماعة، وكان المذهب الإسماعيلى يعيش فى خصومة عنيفة حادة مع المذاهب الإسلامية الأخرى التى سبقته وعاصرته، وكان يطمح فى أن تكون له الغلبة والفوز؛ لذلك لم يدخر أصحابه وسعًا فى تنظيم الدعوة وترتيب منازل الدعاة وتثقيفهم بكل أدوات الثقافة التى عرفتها عصورهم من فلسفة ودين وعلوم وآداب، وتدريبهم على مخاطبة الناس ومحاورتهم والتلطُّف فى بثِّ الدعوة إليهم ثم فى مجادلة خصومهم، وما يستلزمه ذلك كله من معرفة تفسيرات الناس وطبائعهم ومن التنبُّه إلى وجهات النظر المتباينة وما وراءها من دوافع وثقافات[٣]. ولا غرو فى ذلك فقد كانت هذه الدعوة هى السبب الرئيسى فى قيام دولة ذات نظام سياسى فريد فى المناطق الواقعة جنوب بحر قزوين،

---

(٢) على عبدالرازق: الدين وأثره فى حضارة مصر الحديثة، محاضرة ألقاها بالجامعة الأمريكية فى مارس ١٩٣٢، ضمن كتاب «الخلافة وسلطة الأمة»، دار النهر، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م، ص٧٠.

(٣) انظر: عبدالعزيز الأهوانى: تصديره لكتاب «المجالس المؤيدية»، تحقيق: محمد عبدالقادر عبدالناصر، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٥م، ص٤.

ونعنى بها «دولة الإسماعيلية فى إيران»؛ لذلك عُنى الإسماعيلية بالدعوة عناية كبيرة وأولوها من الاهتمام حقها، وتفقهوا فيها حتى وضعوا عنها الكتب الكثيرة؛ فصارت علمًا من العلوم المدونة له أصوله وقواعده[٤].

لقد عرفنا – من خلال الفصل السابق – أن الأمة الإسلامية – منذ القرن الأول الهجرى – قد انقسمت إلى شطرين كبيرين، هما: **أهل السنة، والشيعة**، وصار الخلاف بينهما خلافًا سياسيًا؛ فبينما يعتقد الشيعة أن النبى ﷺ قد عهد بالخلافة إلى على بن أبى طالب رضي الله عنه، وأن هذه الخلافة هى حق ثابت لنسل على من ابنة النبى ﷺ فاطمة الزهراء؛ فإن أهل السنة لا يؤمنون بذلك، ويرون أن الخلافة قد انعقدت صريحةً صحيحةً لمن سبقوا عليًّا؛ إذ ترك الرسول ﷺ أمرها إلى أمته، ولم يُنصِّب خليفةً له، ولم يُوصِ بها لأحدٍ حين انتقل إلى الرفيق الأعلى، وصارت أمرًا دنيويًا لا دينيًا، وحاصل هذا كله أن هذا الانقسام – فى شأن الخلافة – كان يدور على أرضٍ لا علاقة لها بالدين ولا بالعقيدة؛ إذ كان أصحاب على يرونه أحقَّ بالأمر للقرابة والمصاهرة، ومواصلةً للانتصار الذى حققه بنو هاشم على خصومهم ومنافسيهم التقليديين على زعامة قريش، وكان الأنصار يجدون الخلافة حقًّا لهم؛ فلولا الهجرة والدعم المعنوى والمادى الذى قدموه للمهاجرين بالمدينة لكان للدعوة الإسلامية شأن آخر، وبعد ذلك اشتد الصراع السياسى بين الأحزاب ؛ فالأمويون بالشام يرون أنهم ورثة عثمان بن عفان، وهم أحقُّ بالخلافة. والشيعة بالكوفة يرون أنهم ورثة على بن أبى طالب، وهم آل البيت ومن قريش. والخوارج بالبصرة وفارس يرون أنهم دعاة الانتخاب الديمقراطى الحر، وهم أعداء الحكم المتوارث. والزبيريون بالحجاز يرون أنهم أكفأ أبناء قريش وأولاها بالحكم بعد مقتل الحسين بن على، وكل حزب يريد أن يتغلب على الآخر؛ فيسوس الناس.

---

(٤) انظر: محمد السعيد جمال الدين: دولة الإسماعيلية فى إيران، ص ٣٥.

وهكذا – من واقع هذا الخطاب السياسى للفرق الإسلامية – فإن توحُّد السلطتين – السياسية والدينية – ظاهرة لم تحدث فى التاريخ الإسلامى إلا فى عصر النبوة والخلفاء الراشدين بالمدينة؛ حيث أُضيفت إلى أعباء الدعوة الدينية أعباء الزعامة السياسية مع قيام شكل من الأشكال فوق القبلية للدولة؛ إذ كانت بيعة الخليفة الأول أبى بكر الصديق رضي الله عنه «فلتة وقى الله المسلمين شرها» على حدٍّ قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه؛ لأنه لم ينعقد عليها إجماع أهل الحل والعقد إلا بعد حوالى ستة أشهر من بيعة سقيفة بنى ساعدة، وقد كان الخلاف بين الصحابة خلافًا سياسيًّا لا دينيًّا، وإن كانت الأدلة والبراهين الدينية لكل الأطراف المتصارعة قد انبثقت فى مرحلة لاحقة.

ثانيًا: ماهية الشعر السياسى :

يتجلى الخطاب السياسى فى الشعر العربى بشكلٍ جليٍّ، ذلك لأن الشعر كان – ولا يزال – وسيلة التأثير فى الجماهير، كما أنه يؤثر فى أصحاب الرأى والمذهب.

ومن هذا الجانب يتحدد **الشعر السياسى** بأنه «هذا الفن من الكلام الذى يتصل بنظام الدول الداخلى أو بنفوذها ومكانتها بين الدول»[٥]، أو هو «طائفة من المعانى الجديدة، استوحتها خواطر الشعراء من اختلاف الأحزاب فى الرأى، ومنازعة الزعماء فى الخلافة، جاءت على النهج القديم، فى صور مختلفة بين مدحٍ وهجاءٍ، واقتراحٍ لسياسةٍ، أو بيانٍ

---

(٥) أحمد الشايب: تاريخ الشعر السياسى إلى منتصف القرن الثانى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٦٦م، ص٤.

لمذهب»[٦]، أو هو «الشعر الذى قاله أصحابه فى الانتصار لمذاهبهم المختلفة سواء أكانوا من الخوارج أم من الشيعة أم من المرجئة أم من أى فرقة من هذه الفرق التى كانت تصطرع وتتنافر منذ نهاية القرن الأول وأوائل القرن الثانى، وبدأت شيئًا فشيئًا محل الأحزاب السياسية التى شهد القرن الأول صراعها المرير واختلافاتها العميقة»[٧].

ومن هذا المنطلق ، فإننا نرى أن **الشعر السياسى** هو ذلك الشعر الذى يصطبغ بألوان الأحزاب السياسية المختلفة؛ فيصور النزاع الدائر بينها حول الحكم أو السلطة ومَنْ يتحمل تلك المسئولية.

فمن خلال هذا التعريف نلاحظ أن الشعر السياسى - فى صورته الأولى - يميل إلى الاحتجاج المنطقى لهذا المذهب أو ذاك؛ بحيث كان يمدح هذا المذهب وأصحابه، وينتصر لهم فى مواقفهم، ويهجو غيره من المذاهب ورجالها ويخذلهم، ويكون المدح والهجاء على أساس هذه الرؤية السياسية؛ «فإليها ترجع فنون الشعر حماسةً ووصفًا ورثاءً ومدحًا وهجاءً...إلخ، ويكون الشعر فى هذه الحالة شعرًا سياسيًّا أيضًا، وإن لم يتناول نظريات السياسة ومعانيها الجزئية أو يعالجها شرحًا ونقدًا؛ لأن الشعر يُقاس هنا بغايته التى يرمى إليها ويحيا فى سبيلها؛ إذ كانت هى التى توجهه وتؤثر فيه وفى قائله، ولا شك أن قيمة الشعر الفنية هنا - وفيما مضى - تختلف باختلاف عقيدة الشعراء ومقدار صدقهم فيما يذهبون»[٨].

وليس من شك فى أن تعدُّد الأحزاب والفرق الإسلامية - بعد وفاة الرسول ﷺ وتصارعها بالسيوف والأقلام والألسنة، واعتماد كل حزب على شعرائه فى الدعاية لنفسه والحملة على خصومه - قد أدى إلى نهضة

---

(٦) عبدالحسيب طه حميدة: أدب الشيعة إلى نهاية القرن الثانى الهجرى، ص ٢١٢.

(٧) محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٣٢٠.

(٨) أحمد الشايب: تاريخ الشعر السياسى إلى منتصف القرن الثانى، ص ١٠.

الشعر السياسى بشكل ملحوظ؛ إذ كان الخوارج والشيعة والزبيريون ثائرين على الحكم الأموى ونظامه السياسى، وكان الأمويون من بنى سفيان ومن بنى مروان حريصين على الحكم ونظامه، وكانت هذه الأحزاب السياسية تختلف فى الأسس التى قامت عليها، وتتباين فى أهدافها ومناهجها ووسائلها، وكان لكل منها شعراؤه الذين يُنافحون عنه، ويُلاحون دونه، ويستلُّون ألسنتهم وأقلامهم فى تقويض خصومه؛ **فالخوارج** يعلنون أن الخلافة حق لكل مسلم كفء، سواء أكان عربيًا أم أعجميًّا، وسواء أكان قرشيًّا أم غير قرشى، ويجهرون بأن الخليفة لا بُدَّ أن يكون مختارًا من الشعب، ويتمسكون بعقيدتهم هذه، ويفدونها بأرواحهم، ويجاهدون أعنف الجهاد فى تحقيقها، فيقلقون الدولة الأموية زمنًا طويلاً بثوراتهم وحروبهم، ويقلقون ابن الزبير أيضًا، ويضطرونه إلى حربهم. **والشيعة** يستمسكون بأن الإمامة حقٌّ العلويين وحدهم، لا ينازعهم فيه منازع، ويثورون على بنى أمية وعلى ابن الزبير، ويسترون أمرهم أحيانًا بالتَّقيَّة(*) حتى تسنح الفرصة المواتية للثورة. **والزبيريون** يلتفون حول عبدالله بن الزبير منذ أن مات معاوية الأول إلى أن قُتل ابن الزبير فى عهد عبدالملك بن مروان، ويؤثرون عبد الله على يزيد وابنه وعلى مروان وابنه، ويحاربون الدولة مرات، ويحاربون الشيعة والخوارج مراتٍ. **والأمويون** يعتمدون على أنهم أحقٌّ المسلمين بالخلافة؛ لأنهم أولياء عثمان بن عفان وورثته، ولأنهم أكفأ القرشيين للحكم، ويجدُّون فى محاربة خصومهم، ويتعقبون الثائرين عليهم؛ ليقروا الأمن حيثما خفقت لهم راية(٩).

من ناحية أخرى ، فإن هذا الصراع السياسى بين الدولة الأموية

(*) انظر: ص ١١١ من هذا الكتاب.

(٩) انظر: أحمد الحوفى: أدب السياسة فى العصر الأموى، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٠، ص ٢٢٨، ٢٢٩.

وخصومها من الخوارج والشيعة والزبيريين هو الذى أثار قضية الخلافة «الإمامة» بشكل واضح، وأصبحت هذه المسألة هى الأصل والركيزة الأساسية فى التكوين التاريخى للعالم الإسلامى حتى اليوم، وذلك من حيث ارتباط التشكُّل التاريخى لكلٍّ من الفكر والممارسة فى الإسلام بإشكاليتها المركزية، وصار الشعر - بوصفه فنَّ العربية الأول - سجلاً سياسيًّا شاملاً لكل خطوة: من مقتل عثمان إلى موت معاوية، ومن سمِّ الحسن إلى قتل الحسين، ومن قيام الخلافة الأموية حتى نهاية الخلافة العباسية، مرورًا بالخلافة الأموية بالأندلس، والخلافة الفاطمية بمصر، كل ذلك سجله الشعراء؛ إذ تناولوا السياسة والحرب، والنظام الداخلى والخارجى للدولة، والنزعات الحزبية بين المسلمين، وكان السلوك السياسى - فى أغلب الأحيان - عنيفًا صارمًا، وقد خضع هذا الشعر السياسى لأساليب الجدل والمناقضة على أساس الدين والحكم والفكر السياسى لكل حزب أو مذهب أو خلافة، وأصبح هذا الشعر يُمثل خطابًا سياسيًّا يؤسس لكل ممارسة حزبية أو عقائدية ما؛ بحيث ينبغى علينا الحفر فيما وراء كل ممارسة عن جملة المفاهيم والتصورات المعرفية المؤسسة لها فى العمق، وتفسيرها فى ضوء تأويلاتها الفكرية أو العقائدية، والتى كانت تمزج السياسة بالدِّين؛ إذ إن محورها الأساسى الذى تدور فى فلكه هو «الإمامة»، وهى منصب سياسى دينى؛ لأن نظام الحكم نفسه - فى ذلك الوقت - قائم على الدِّين الذى يعتمد عليه، ويستمد منه نفوذه وسلطانه.

ثالثًا: تجليات الخطاب السياسى فى الشعر الفاطمى

بدايةً يُعَدُّ مصطلح «الخطاب» من أنسب المصطلحات المتداولة للإشارة إلى نوع الكتابة الشعرية السياسية والإلماح إلى خواصها المتميزة؛ لأنه يجمع فى وحدة لغوية واحدة بين المُرسِل والمتلقين فى فعلٍ تواصلى حميم؛ فالخطاب يتجه دائمًا للآخرين فى حركةٍ خارجية مسموعة، ويتم

غالبًا فى لحظات «الخطوب» التاريخية، ويعمد إلى استثارة المكنون فى الوعى الجماعى ليتجاوز العاطفة الفردية عزفًا على الشعور فى طابعه القومى المشترك، من هنا فإن التمثيل الشعرى له يمتلك فعالية بالغة؛ لاتكائه على تاريخ عريق من الخبرة الجمالية وتفعيله لأقصى مستويات اللغة فى التأثير، وكفاءته فى تشكيل رؤية حاسمة للعالم كما تصوغه الكلمات فى أوضاعها الدّلالية(١٠).

لقد عرف الفاطميون – فى خطابهم العقائدى – أهمية الدعاية السياسية فاهتموا بها أيما اهتمام، وراحوا يصطنعون خطابًا سياسيًّا خاصًّا بهم؛ حيث شجعوا الشعراء وأغدقوا عليهم النعم والأموال كى يمدحوا الأئمة، ويدعوا إلى العقيدة الفاطمية؛ حتى إنهم جعلوا من وظائف الدولة وظيفة «مُقدِّم الشعراء»، وبذلك كان الفاطميون على قدرة وكياسة فى فن السياسة؛ فعرفوا أن الشعر منذ العصر الجاهلى كان من أهم وسائل الدعاية للقبيلة، وللأحزاب السياسية والفرق الإسلامية بعد ظهور الإسلام، وأن بعض الشعراء فى العصر العباسى أمثال مروان بن أبى حفصة وأبان ابن عبدالحميد اللاحقى وغيرهما أدخلوا فى شعرهم بعض الآراء الفقهية فى الدفاع عن الخلافة العباسية ضد الطامعين من العلويين، فلم يشأ الفاطميون أن يتركوا سلاح الشعر دون أن يشهروه على خصومهم، أو أن يستخدموه فى الدفاع عنهم والمباهاة بفضائلهم والإشادة بدولتهم؛ فلا غرو أن وجدنا الفاطميين يبذلون العطاء الضخم الجسيم لشعراء دولتهم، ويجعلون لبعض الشعراء مرتبات شهرية، وينقل المقريزى عن ابن الطوير أنه كان للشعراء رواتب جارية، من عشرين دينارًا إلى عشرة دنانير، ويروى أيضًا أنه فى يوم عاشوراء كان يخرج الرسم المطلق للمتصدرين والقراء

(١٠) صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعرى، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١١.

والوعاظ والشعراء الذين ينشدون شعراً يرثون به أهل البيت عليهم السلام[11].

من ناحية أخرى ، فقد سعى الفاطميون – بعد أن استقرت أحوال دولتهم ونجاح دعوتهم فى المغرب العربى – إلى بسط نفوذهم السياسى والدِّينى على مصر، هادفين من ذلك إلى تحقيق حُلم كبير ظلَّ يُراودهم ردحًا من الزمن منذ أن سيطر بنو أمية ثم العباسيون على زعامة العالم الإسلامى؛ لذا فقد نشطوا – منذ وصولهم إلى مصر – فى نشر مذهبهم الإسماعيلى فى جميع الممالك والأمصار، هذا المذهب الذى يُعَدُّ أكبر الأسلحة السياسية التى فطنوا إليها، واعتمدوا عليها قبل اعتمادهم على المواجهة العسكرية؛ حتى إذا فتحوا مصر يسَّر لهم ذلك امتلاك الشام والجزيرة واليمن، ومن ثم خنق الخلافة العباسية فى بغداد والقضاء عليها، وفى ذلك يقول شاعر الفاطميين الأكبر ابن هانئ الأندلسى:

تقولُ بنو العَبَّاسِ هَلْ فُتِحَتْ مصرُ ... فقُلْ لبَنى العبَّاسِ قَدْ قُضِىَ الأمْرُ!

وَقَدْ جَاوَزَ الإسْكَنْدَرِيَّةَ جوهَرٌ ... تُطالعُه البُشْرَى وَيَقْدُمُهُ النَّصرُ

وَقَد أَوْفَدَتْ مصرُ إلَيْه وفُودَهَا ... وَزِيدَ إلَى المَعْقُودِ منْ جِسْرِها جِسْرُ

فَمَا جَاءَ هَذَا اليَوْمُ إلاَّ وَقَدْ غَدَتْ ... وَأَيْدِيكُم مِنْهَا وَمَنْ غَيرِهَا صفرُ

فَلاَ تُكْثِرُوا ذِكْرَ الزَّمَانِ الَّذِى خَلا ... فَذَلِكَ عَصرٌ قَدْ تَقَضَّى وَذَا عَصرُ[12]

---

(١١) انظر: المقريزى (تقى الدين أحمد بن على بن عبدالقادر، ت ٨٤٥هـ): الخطط المقريزية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، جـ٢، ص ٢٤٣، ٢٩١. ومحمد كامل حسين: فى أدب مصر الفاطمية، دار الفكر العربى، القاهرة، د.ت، ص ١٢٨. وخضر أحمد عطا الله: الحياة الفكرية فى مصر فى العصر الفاطمى، ص ٢٤٦.

(١٢) ابن هانئ الأندلسى (أبو القاسم محمد بن هانئ، ت ٣٦٢هـ): ديوان ابن هانئ الأندلسى، دار صادر، بيروت، د.ت، ص ١٣١.

في تلك الآونة زال سلطان الإخشيديين والعباسيين عن مصر، وأصبحت هذه البلاد ولايةً فاطمية، وتحقق حُلم الخليفة المعز ومَنْ جاء قبله من الخلفاء الفاطميين، في تحويل حاضرة خلافتهم إلى مصر واتِّخاذها مركز إمبراطوريتهم الشاسعة الأرجاء[13].

وبذلك بدأ الخلفاء الفاطميون يُنظِّمون حياتهم السياسية في مصر حتى يؤسسوا دولة قوية، مرهوبة الجانب، تنطلق منها الدعوة إلى جميع الآفاق، مُتخذين الشعر وسيلة من وسائل دعوتهم السياسية؛ لذا فقد «كانوا يشجعون الشعراء في مدائحهم على الحديث عن المذهب وأصول الدعوة الفاطمية، وعقائدهم في الأئمة والعلم الباطن، كما يتحدثون عن حقهم السياسي في الخلافة»[14].

وبمجرد أن نقرأ في ديوان ابن هانئ حتى نجده يردد أن إمامة الفاطميين ربَّانية، وأنها فريضة إلهية على كل مسلم شرقًا وغربًا، وأن طاعتهم من طاعة الله، لا يشكُّ فيها أحد؛ فهي واضحة وضوح الصباح الأبلج، كما أن ثمة ضربًا من التماثل بين دور الإمام في أحقيته للخلافة وبين دور النبي، وهم مبرأون من الذنوب والآثام، وأنهم معصومون من كل زلل، يشهد بذلك القرآن، بل هم نور الله ومشكاته في العباد، يضيئون للناس حياتهم، ويكشفون عنهم ظلمات الضلال، وكأنهم يُتمُّون نور الله أو كأنهم يشاركون فيه[15]، وفي ذلك يقول ابن هانئ مادحًا الإمام المعز لدين الله الفاطمي:

---

(١٣) حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، جـ٢، ص ١٥٦.

(١٤) محمد زغلول سلام: الأدب في العصر الفاطمي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، جـ٢، ص١١.

(١٥) انظر: شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات (مصر – الشام)، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص٢٤٤.

أَعلَيْكَ تَختَلفُ المَنَابِرُ بَعْدَ مَا ... جَنَحَتْ إِلَيْكَ المَشْرِقَانِ جُنُوحَا

أَمْ فِيكَ تَختَلِجُ الخَلاَئِقُ مِرْيَةً ... كَلا وَقَدْ وَضَحَ الصَّبَاحُ وُضُوحَا

أُوتِيتَ فَضْلَ خِلاَفَةٍ كَنُبُوَّةٍ ... ونَجِيَّ إِلْهَامٍ كَوَحْيٍ يُوحَى

أَخَلِيفَةَ اللَّهِ الرِضَى وَسَبِيلَهُ ... وَمَنَارَهُ وكِتَابَهُ المَشْرُوحَا

يَا خَيْرَ مَنْ حَجَّتْ إِلَيْهِ مَطِيَّةٌ ... يَا خَيْرَ مَنْ أَعْطَى الجَزِيلَ مَنُوحَا

مَاذَا نَقُولُ جَلَلْتَ عَنْ أَفْهَامِنَا ... حَتَّى اسْتَوَينَا أَعْجَمًا وفَصِيحَا

نَطَقَتْ بِكَ السَّبْعُ المَثَانِي أَلْسُنًا ... فَكَفَيْتَنَا التَّعرِيضَ والتَّصْرِيحَا

تَسْعَى بِنُورِ اللَّهِ بَيْنَ عِبَادِه ... لِتُضِيءَ بُرْهَانًا لَهُمْ وتَلُوحَا

وَجَدَ العِيَانُ سَنَاكَ تَحقِيقًا ولَمْ ... تُحِط الظُّنُونُ بِكُنْهِهِ تَصْرِيحَا[١٦]

كما يكرر هذه الفكرة كثيراً فى مثل قوله مادحًا المعز أيضًا:

وَمَا سَارَ فِي الأَرْضِ العَرِيضَةِ ذِكْرُهُ ... ولَكِنَّهُ فِي مَسْلَكِ الشَّمْسِ سَالِكُ

وَمَا كُنْهُ هَذَا النُّورِ نُورُ جَبِينِه ... ولَكِنَّ نُورَ اللَّهِ فِيْهِ مُشَارِكُ[١٧]

هكذا يُمثِّل الإمام - عند الإسماعيلية - صورةُ «الهيكل النورانى» الذى، وإن كان له شكل إنسانى، فإنه هيكل روحانى، وهذا الهيكل النورانى هو الإمامة نفسها؛ «فمنذ أن يُنصَّ على الإمام الجديد، يصبح هذا الإمام سند ومرتكز الهيكل النورانى، ولاهوتيته أو إمامته هى هذا الجسد الروحانى المكوَّن من كلٍّ صور المستجيبين النورانية، وكما كان الأمر بالنسبة لآدم الأول، فإن لكل إمام من الأئمة الذين يتعاقبون فى كل حقبة من حقب الدور هيكله النورانى القدسانى الخاص، والذى يتكون بهذه

---

(١٦) ديوان ابن هانئ الأندلسى، ص ٧٣، ٧٤.

(١٧) ديوان ابن هانئ الأندلسى، ص ٢٤٣.

الطريقة. ومجموع الأئمة يُشكلون الهيكل النورانى الأعظم، وهو على وجه التقرير قبة الهيكل النورانى»[18].

ومما لا ريب فيه أن الدولة الفاطمية كان أساسها الدعوة والدعاية بأوسع ما تدل عليه هذه الكلمة حتى قلَّ أن نرى لها مثيلاً فى تنظيم دعوتها سرًا وجهرًا، والدقة فى اختيار الأساليب المختلفة التى تتناسب مع العامة والخاصة، والجاهل والعالم، والمتدين والملحد، والغبى والفيلسوف؛ فرأت - بصائب نظرها - أن الشعراء من أصلح الدعاة لمذهبهم؛ إذ هم يقومون فى زمنهم مقام الجرائد السيَّارة فى عصرنا؛ فاحتضن الخلفاء الفاطميون ووزراؤهم وأمراؤهم الشعراء ينفحونهم بالمال الكثير والعطاء الوفير؛ ليطلقوا ألسنتهم فى مدحهم ومدح مذهبهم، ولحاجة الفاطميين للدعوة قربوا الشعراء فكثر الشعر وحسن وجاد؛ فرأينا شعراء ممتازين فى هذا العصر لم يكن مثلهم قبلهم فى مصر[19].

ولعل أهم ما قاله الشعراء فى هذا الجانب هو أحقية الخلفاء الفاطميين فى السلطة، وأن طاعتهم فريضة واجبة على كل إسماعيلى، ينبغى عليه أن يعتنقها ويؤدى واجباتها؛ إذ يقول ظافر الحداد:

إِذَا الآمِرُ المَنْصُورُ كَانَ لأُمَّةٍ ... فَلا عَدَمٌ يَقْضِى عَلَيْهَا ولا فَقْدُ

فَمَنْ عَاشَ أَحْيَاهُ نَدَاهُ وَمَنْ يَمُتْ ... عَلَى حُبِّهِ طَوْعًا فَمَسْكَنُه الخُلْدُ

إِمَامٌ تَبَدَّى لِلْوَرَى مِنْ جَبِينِه ... ضِيَاءٌ بِه تُشْفِى بَصَائرَها الرُّمْدُ

هُوَ المَقْصدُ الأَقْصَى، هُوَ الغَايَةُ الَّتِى ... بِهَا صَحَّ لِلْمُسْتَمْسِك الفَوْزُ وَالسَّعْدُ

---

(18) هنرى كوربان: تاريخ الفسلفة الإسلامية، ترجمة: نصير مروّة وحسن قبيسى، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1966م، ص 154.

(19) أحمد أمين: ظهر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1955م، جـ1، ص 206 وما بعدها. وانظر أيضًا: محمد كامل حسين: فى أدب مصر الفاطمية، ص 127.

هوَ الحُجَّةُ العُظْمَى، هُوَ الغَايَةُ الَّتى تَأتّى بِهِ لِلْمُبْصرِ الحَلُّ وَالعَقْد

أَطَاعَتُهُ أَسْرَارُ القُلُوبِ دِيَانَةً فَمَا لامْرِئٍ لَمْ يَعْتَقِدْ حُبَّه رُشْد

فَيَابْنَ رَسُولِ اللَّه، هَذَا أَوَانُكُم وُعِدتم بِهِ وَالآنَ يُنْتَجزُ الوَعْد

سَتَأخُذُ للإِسْلاَمِ ثَارَاتِه الَّتى تَقَادمَ لِلْكُفْرِ اللَّعينِ بِهَا العَهْد[20]

إن طاعة الإمام الآمر والأئمة الفاطميين - فى رأى الشاعر - واجب دينى؛ فمن أطاعه فاز بجنَّة الخُلدِ ومن عصاه كان فى خسران مبين؛ فالإمام يرتفع فوق حدود البشر؛ فهو صاحب النور الأول الأزلى الذى انتقل من نبى إلى نبى ومن إمام إلى إمام، ولا يصحُّ إسلام - فى عقيدتهم - إلا بطاعته؛ لأن الإمامة هنا لقب من الله تعالى، وأنها واجبة لحفظ الشريعة وجوبًا أزليًّا؛ لذلك كانت معرفة الأئمة - عند الشيعة - واجبة بالضرورة، «ومن مات ولم يعرف إمام زمانه مات ميتة جاهلية، ومن مات ولم يكن فى عنقه بيعة إمام مات ميتة جاهلية»[21]؛ لأنه لم يعرف - فى رأيهم - الله - سبحانه وتعالى - ولا الشرائع، وجهل المعارف النظرية والتوجيهات العملية.

من ناحية أخرى، فقد اعتمد الفاطميون - فى إثبات حقهم فى الخلافة - على الدِّين، أو على الدَّم والدِّين معًا، أما الدم فقد أعلنوا - منذ إقامة دولتهم فى المغرب - أنهم علويون، وأن المهدى أول خلفائهم هو عبيد الله بن محمد بن جعفر بن محمد بن إسماعيل بن جعفر بن محمد ابن على بن الحسين بن على بن أبى طالب، ولكن هذا الإعلان لم يجد قبولاً عامًّا، بل ووُجِه بمعارضة شديدة، بلغت إلى درجة نسبة القوم إلى اليهود،

---

(٢٠) ظافر الحداد (أبو النصر ظافر بن القاسم الجروى الجُذامى الإسكندرى، ت ٥٢٩هـ): ديوان ظافر الحداد ابن الإسكندرية، تحقيق: حسين نصار، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٩م، ص١١٦، ١١٧.

(٢١) الشهرستانى (أبو الفتح محمد بن عبدالكريم، ت ٥٤٨هـ): الملل والنحل، تحقيق: محمد سيد كيلانى، مكتبة مصطفى البابى الحلبى، القاهرة، ١٣٩٦هـ = ١٩٧٦م، جـ١، ص١٩٢.

وإصدار الدولة العباسية وثيقة أُعلنت على الملأ تنفى علويتهم وتشكك فى إسلامهم. وطبيعى أن يواجه الفاطميون هذه الحملة عليهم بحملة مماثلة تؤكد علويتهم، وتدعمها فى عقول الناس، وكان الشعر واحدًا من أهم أسلحتهم فى حملتهم(٢٢).

فهذا ظافر الحداد أيضًا يُدلى بدلوه مثل بقية الشعراء الفاطميين فى هذه القضية؛ فينسبهم إلى النبى ﷺ مرةً، وإلى ابنته فاطمة البتول مرةً، وإلى علىٍّ بن أبى طالب وابنه الحسين مرةً، ولم تخلُ قصيدة من قصائده فيهم إلا ونسبهم إلى النبى وآله ﷺ(٢٣)؛ إذ يقول:

أَخْلاَقُــــهُ نَبَــوِيَّةٌ عَلَــوِيَّـةٌ ... حُسَنِيَّةٌ، أَعْظِـمْ بِهَـا مِـنْ شَـانَا

حَسَـنَاتُ مَنْظَـرِهِ كَمَخْبَرِهِ، فَقَدْ ... سَاوَتْ مَحَاسِـنُ سِـرِّهِ الإعْـلاَنَا

يَا بْنَ الْبَتُولِ، لَقَدْ سَمَا بِكَ مَنْصِبٌ ... فِى الْمَجْـدِ فَـاقَ تُرَابُـهُ كَيْوَانَا(٢٤)

وكذلك تأثر الشاعر عمارة اليمنى بهذه العقائد فى شعره؛ فهو يقول فى مدح العاضد:

وَلاَؤُكَ دَيْـنٌ فِـى الرِّقَــابِ وَدِيْــنُ ... وَوُدُّكَ حِصْـنٌ فِـى الْمَعَـادِ حَصِيْنُ

وَحُبُّـكَ مَفْـرُوضٌ عَلَى كُلِّ مُسْـلِمٍ ... يَقُـولُ بِحُبِّ الْمُصْطَفَى وَيَدِينُ(٢٥)

ومن هذه الزاوية راح ابن حيُّوس يمدح إمامه المستنصر حين ولى الخلافة بعد أبيه الظاهر لدين الله قائلاً:

---

(٢٢) انظر: حسين نصار: ظافر الحداد؛ شاعر مصرى من العصر الفاطمى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١٩٦، ١٩٧.

(٢٣) انظر: ديوان ظافر الحداد: ص ١١٢، ١١٧، ٢٥٤، ٢٦٣، ٢٩١.

(٢٤) نفسه : ص ٢٢٥.

(٢٥) عمارة اليمنى (نجم الدين أبو محمد عمارة بن أبى الحسن، ت ٥٦٩هـ): ديوان عمارة اليمنى، تحقيق : عبد الرحمن الإريانى وأحمد المعلمى، مطبعة عكرمة، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م، مج٢، ص٩٥٨. وانظر أيضًا: النكت العصرية فى أخبار الوزراء المصرية، تحقيق: هرتويغ درنبرغ، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط٢، ١٤١١هـ = ١٩٩١م، ص ٣٦٢.

وَخُصَّ بالشَّرَفِ المَحْضِ الَّذى ارْتَفَعَتْ ... لَـهُ النَّـوَاظِرُ وَالنُّـورُ الَّـذى بَهَـرَا

نُـورُ النَّـبِىِّ الَّـذى مَـا زَالَ مُنْتَقِـلاً ... فيمَنْ دعَـا ظَاهِـرًا منْهُـمْ وَمُسْتَـترَا

أَهْلُ الصَّفَا كَـرُمَتْ أَعْـرَاقُهُمْ وزَكَـتْ ... فَكُـلُّ صَـفْوِ سواهُـمْ عائـدٌ كَـدرًا

وَمَـا بَقِـىَ خَلَـفٌ منْهُم فَمَـا نَقَضَـتْ ... منَ الهُدَى وَالنَّدَى أَيْدِى الرَّدَى مـرَرَا

هُـمُ الأُلـى أخَـذَ اللَّـهُ العُهُـودَ لَهُـمْ ... والنَّـاسُ ذَرٌّ عَلَـى مَـنْ بَـرَّ أو فَجَـرَا

لأجْلِـهِمْ خَلَـقَ الدُّنـيَا وأسْكَـنَهَا ... وَذَنْـبُ آدَمَ لَـوْلاَهُمْ لَمَـا غُفِـرَا

أئمَّـةٌ لَـمْ يَغِـبْ عَنَّـا لَهُـمْ قَمَـرٌ ... إلاَّ وَأَعْقَـبَنَا مِنْ سِنْـخِهِ قَمَـرًا[٢٦]

إنه يخص الأئمة الفاطميين بالنور الإلهى الذى ينتقل من نبىٍّ إلى نبىٍّ ومن إمامٍ إلى إمامٍ – كما يزعم الإسماعيليون – حتى نصل إلى إمام زمانه المستنصر، ويرى الشاعر أن الله – سبحانه وتعالى – قد أخذ على الناس ميثاقًا بطاعتهم قبل خلق العالم؛ لأن الأئمة هم سبب الوجود، ولولاهم لما خُلِقت الدنيا، ولولاهم لما غُفِر ذنب أبيهم آدم، وأن الإمام – فى رأيهم – هو نور القمر الذى يهدى الناس إلى الطريق القويم.

وهكذا كان الشعراء الفاطميون يمزجون الدِّين بالسياسة وفاءً للأئمة الفاطميين، وتعصبًا لهم، وتثبيتًا لحقهم فى الخلافة والملك، إلا أن ثمة شاعرًا هو طلائع بن رُزيك كان يبغى هذا الخير لنفسه، والملك والخلافة لسبطه؛ فلا غرو أن سلك كلَّ سبيل فى تحقيق أمله، وتثبيت مأربه، وهو يعلم أن لا ملك ولا خلافة إذا لم تكن ثمة فئة تأوى إلى آل البيت، وتعمل لتعضيد ملكهم؛ فمن ذا الذى تتوافر فيه الفضائل الدينية من علم بأحكام الله، وتفقه فى دينه، وزهد وتقوى، ورعاية لأحكام الشريعة...إلخ، وكذلك يجمع عناصر

---

(٢٦) ابن حيُّوس (مصطفى الدولة أبو الفتيان محمد بن سلطان، ت ٤٧٣هـ): ديوان ابن حيُّوس، تحقيق: خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م، جـ١، ص ٢٨٥.

السيادة الدنيوية من عدل، وعصمة، واجتناب الهوى، وحسن المعاملة..إلخ، إنه على بن أبى طالب وذريته؛ إذ يقول طلائع:

فَآلُ أَحْمَدَ فَاقُوا النَّاسَ أَجْمَعَهُم ... كَمَا يَفُوقُ ثَمِينُ الجَوْهَرِ الصَّدَفَا

بِذِكْرِهِمْ تَتَحَلَّى كُلُّ سَامِعَةٍ ... حَيا، حَسْبُنَا عَلَى أَسْمَاعِنَا شَنَفَا

مَاذَا أَقُولُ وَالوَاصِفُونَ لَهُم ... وَقَدْ تَعَالَوا عَلَى أَوْصَافِ مَنْ وُصِفَا[٢٧]

يرى الشاعر أن آل البيت هم أهل النبل والعدل، والتقوى والورع، وهم السابقون المبرزون فى العلم والمعرفة، بل هم سفينة النجاة والرشاد للناس فى دنياهم وأخراهم، وهم طيبو الذكر.. أصحاب الطلعة البهية، والوجوه المشرقة، وهم غرة الدنيا وأنشودة الزمان.. الطاهرون المطهرون، أهل الكساء، وعصبة النبى ﷺ وأهله، وأحباء الله والمصطفون الأخيار.. هؤلاء الذين فرقوا بين الحق والباطل، وبصروا الناس بالغايات من التحليل والتحريم[٢٨]، ويقول أيضاً:

وَهُمُ الأَئِمَّةُ مَا عدمَت فَضِيْلَة ... فِيهِم فَمَا مَيْلِى إِلَى المَفْضُولِ

فَأَنَا إِذَا مَثَّلتُ غَيْرَهُم بِهِم ... فِى فَضْلِهِم أَخْطَأتُ فِى تَمْثِيلِى

آلُ النَّبِىِّ بِهِم عَرَفْنَا مُشْكِلَ الـ ... ـقُرآنِ، وَالتَّوراة، وَالإِنْجِيلِ

هُمْ أَوْضَحُوا الآيَاتِ حَتَّى بَيَّنُوا الـ ... ـغَايَاتِ فِى التَّحْرِيمِ، وَالتَّحْلِيلِ[٢٩]

من هنا ، فقد أثَّرت العقائد الفاطمية والأفكار السياسية فى جميع الشعراء الذين ظهروا فى بلاط الأئمة الفاطميين، وكذلك فى عهد ضعف

---

(٢٧) طلائع بن رُزيك (أبو الغارات الصالح طلائع بن رُزيك الغسانى، ت ٥٥٦هـ): ديوان طلائع، جمع وتبويب وتقديم: محمد هادى الأمينى، النجف، بغداد، ١٩٦٤م، ص٩٦.

(٢٨) محمد عبدالحميد سالم: طلائع بن رزيك؛ حياته وشعره، رسالة ماجستير، بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٧٤م، ص ١٦٨.

(٢٩) ديوان طلائع بن رزيك، ص ١١٠.

الأئمة وسطوة الوزراء وانتقال مركز الدعوة إلى اليمن ودخول الأئمة فى دور الستر الثانى؛ ففى عهد الحافظ والظافر والفائز والعاضد - آخر الخلفاء الفاطميين - كانوا يحكمون نيابة عن الإمام المستتر، ولم يكونوا أئمة فاطميين، ولكن شعراء مصر أبوا إلا أن يُغدقوا صفات الأئمة على هؤلاء النواب، بل من الشعراء من لقَّب هؤلاء الملوك بالأئمة؛ فالشاعر الشريف أبو الحسن عليّ بن محمد الأخفش شاعر الآمر والحافظ مدح الحافظ بقوله:

صِرْفُ جِرْيَالٍ يُرَى تَخْرِيُــهَا ... مَنْ يَرَى الحَافظَ فَرْداً صَمَداَ

بَشَرٌ فــى العَــينِ إلاَّ أنَّــهُ ... مِنْ طَرِيقِ العَقْلِ نُورٌ وهُدَى

جَــلَّ أَنْ تُــدْرِكَهُ أَعْيُنُنَا ... وتَعَالَى أَنْ تَــرَاهُ جَسَــداَ

فَهُوَ فِى التَّسْبِيحِ زُلْفَى رَاكِــعٍ ... سَمِعَ اللَّهُ بِهِ مَنْ حَمِداَ

تُــدْرِكُ الأَفْكَــارُ فِــيه نَبَــا ... كَادَ مِنْ إجْلالِهِ أَنْ يُعْبَدَا(٣٠)

فالشاعر هنا يمدح الخليفة الحافظ بهذه الصفات الباطنية التى هى من صفات الأئمة، ولكن الحافظ كان ينوب عن الإمام المستتر؛ فطبَّق الشاعر صفات الإمام على نائبه؛ فالإمام عن طريق العقل - أى عن طريق علم الباطن - هو نور؛ أى أنه عقل كله، والعقل الأول لا يدرك بالأبصار؛ فهو يتعالى أن يحدد بحدود ذلك الجسد.

هكذا اتَّخذ الشعراء هذه العقائد الفاطمية وسيلةً للوصول إلى مدح الأئمة، وأن يزينوا شعرهم بتلك العقائد للتقرُّب إلى الأئمة والأمراء

---

(٣٠) العماد الأصفهانى (محمد بن محمد بن حامد بن محمد بن عبدالله، ت ٥٩٧هـ): خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء مصر)، تحقيق: أحمد أمين وشوقى ضيف وإحسان عباس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٧٠هـ = ١٩٥١م، جـ١، ص ٢٤١.

والوزراء، حتى إن بعض الشعراء الذين وفدوا على مصر فى تلك الفترة لم يكونوا فاطميى المذهب، ولكنهم اضطروا إلى أن يمدحوا الأئمة والوزراء بتلك المعانى الباطنية على نحو ما كان يفعل شعراء مصر(٣١)، ولا غرو فى ذلك فقد عرفنا أن الأئمة كانوا يقربون الشعراء، ويجزلون لهم العطاء، ويلتف الشعراء حولهم كخلية النحل فى امتصاصها لرحيق الأزهار، ويتنافسون بين أيدى أمرائهم فى الإنشاد؛ مما دعا إلى كثرة الشعر وازدهاره(٣٢)، وبذلك عرف الخلفاء الفاطميون كيف ينهضون بالحركة الأدبية بإيجاد نشاط واسع فى الشعر عن طريق بذل كل ما يستطيعون من جوائز ومكافآت؛ لذا نجد الشعراء - فى كل مكان خلال العصر الفاطمى - قد كثروا كثرةً مفرطة؛ حتى قالوا إنه لما مات يعقوب بن كلس - أحد وزراء الفاطميين - فى القرن الرابع رثاه مائة شاعر(٣٣)، كل ذلك ساعد الخلفاء الفاطميين على بلوغ أغراضهم السياسية.

رابعًا: أثر الخطاب السياسى فى شعر تميم بن المعز والمؤيَّد فى الدِّين الشيرازى:

ينطلق الخطاب السياسى فى الشعر الشيعى - بشكل عام - من مفهوم **الخلافة (الإمامة)**؛ حيث يرى الشيعة أنها حقٌ ثابت وميراث قائم لعلىّ بن أبى طالب رضي الله عنه، ثم لأبنائه من بعده، كما يعتقدون أن النبى ﷺ قد عيَّن عليًّا مباشرة خلفًا له، وأن صفات على انتقلت إلى أولاده الذين أمر الله تعالى أن يشغلوا هذا المنصب الرفيع؛ «فيقال إن النبى نقل مباشرة إلى على معرفةً خفيةً، ونقلها هذا بدوره إلى ابنه، وهكذا انتقلت من جيل إلى آخر؛ فلكل إمام - حسب عقيدة الشيعة - صفات خارقة ترفعه عن

---

(٣١) خضر أحمد عطاالله: الحياة الفكرية فى مصر فى العصر الفاطمى، ص ٣٩٢.

(٣٢) القلقشندى (أبو العباس أحمد بن على القلقشندى، ت ٨٢١هـ): صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الفكر، بيروت، د. ت، جـ١، ص ٣١٩ وما بعدها.

(٣٣) شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، دار المعارف، القاهرة، ط٨، د.ت، ص ٤٦٨.

مستوى البشر، ويهدى المؤمنين بحكمة معصومة عن الخطأ، وتكون قراراته مطلقة نهائية، وسُمو الإمام ناتج عن اختلاف فى المادة حسب رأى بعض الشيعة؛ لأنه مذ خُلِق آدم انتقل نور إلهى إلى مادة سليل مُختار فى كلٍّ جيلٍ حتى وصل إلى علىٍّ وإلى كلِّ الأئمة من بعده»[٣٤].

وفى ضوء هذا المفهوم **للخلافة / الإمامة** بنى الشيعة أدبهم فى الاحتجاج لرأيهم، وحافظوا على هذه العقيدة؛ فلا يكاد أحد منهم يعدل عنها، أو يزيد عليها، بل إنهم يرددون أصولها وتعاليمها فى أساليبَ شتى، وفنونٍ مختلفة؛ فيستخدمون قدرتهم الفائقة فى الاحتجاج، ومعرفتهم الواسعة بالأخبار والأنساب، وأخيرًا يستخدمون ذكاءهم وحيلهم وحسن مداخلتهم للأمور.

من هنا تأتى خصوصية الخطاب السياسى فى شعر كلٍّ من تميم بن المعز والمؤيَّد فى الدِّين الشيرازى؛ فالأمير تميم ابن إمام من أئمة الدعوة الإسماعيلية وأخ لإمام من أئمتهم، وكان هو نفسه مرشحًا لأن يصبح إمامًا من أئمتهم أيضًا؛ فقد مدح أباه وأخاه بالمصطلحات الشيعية، وألمَّ فى شعره بعقائد أسرته الفاطمية، كما أنه «دافع عن عقيدة قومه، وانتصر لهم ضد خصومهم، فبثَّ فى شعره مبادئ العقيدة الفاطمية تارةً، وهاجم العباسيين طورًا، وكرَّ على الأمويين مرة أخرى، وهو مدفوع إلى ذلك بدافع وجدانى صادق؛ لأن كل إنسان يود أن ينتصر فى حياته ضد خصومه، وأن تُحقق مبادئه، وفى انتصار قومه انتصار له، وفى تحقيق مبادئ قومه تحقيق لمبادئه؛ لأن الدعوة للبيت الفاطمى لا لفرد منه تذهب الدعوة بذهابه، وتبقى لبقائه»[٣٥]. أما المؤيد فى الدين الشيرازى فقد كان من أسرة اتَّخذت

(٣٤) توماس أرنولد: الخلافة، ترجمة: جميل معلّى، دار اليقظة العربية، دمشق، د.ت، ص ١١٥.

(٣٥) حفنى شرف: تميم بن المعز؛ شاعر الفاطميين، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٦هـ = ١٩٦٧م، ص ٢٠٩، ٢١٠.

التشيع عقيدةً لها والفاطمية مذهبًا؛ فوالده كان داعيًا للمذهب الفاطمي بشيراز، وكانت له حرمته ومكانته بين الناس،...، وكذلك صار المؤيد زعيمًا للمذهب الفاطمي بعد أبيه؛ إذ ما زال يرقى في مراتب الدعوة الفاطمية حتى صار إليه أمر المذهب في شيراز، وأصبح حُجَّةَ جزيرة فارس، إلى أن صار داعي دعاة، وهي من أعلى مراتب الدعوة الفاطمية، وبذلك يُعَدُّ المؤيد في الدين علمًا من أعلام المذهب الفاطمي، جاء شعره – في أغلبه – نتيجة لاعتناقه هذا المذهب[٣٦].

وهكذا صار الشعر – عند تميم والمؤيد – مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالخطاب السياسي الفاطمي؛ أي بالأفكار السياسية والمبادئ الدينية للعقيدة الإسماعيلية؛ بحيث أصبحت التجربة الفنية لكل منهما تجمع بين المضمون الأيديولوچي والتكامل الفني في آن؛ مما يؤكد أن هذه العقائد كانت ينبوعًا ثريًا من ينابيع الأدب وسبيلاً من سُبل القول والجدال؛ لذا يمكننا فهم هذا الأدب الشيعي ودراسته في ضوء علاقته بالخطاب السياسي؛ لأنه أدب عقيدة قبل كل شيء، يخدم رأيًا محددًا يسجله وينافح عنه. وقد استطاع هذا الشعر أن يصور الفكرة الشيعية تصويرًا فنيًا دقيقًا؛ إذ نفهم ذلك حينما نفهم الفكرة الشيعية نفسها، ونحلل العقائد الشيعية عينها، ونتعرف – في نهاية الأمر – على مقدار أصالتها وتغلغلها في نفس هذا الشاعر أو ذاك.

لقد تبلورت الأفكار السياسية والمبادئ الدينية والأصول الفلسفية للعقيدة الإسماعيلية سواء عند تميم بن المعز أو المؤيد في الدين الشيرازي؛ فكلاهما يمدح الأئمة، ويستخدم المصطلحات الفاطمية وتأويلاتها العقائدية

---

(٣٦) المؤيد في الدين: (أبو نصر هبة الله بن موسى بن عمران، ت ٤٧٠هـ): مقدمة الديوان، تحقيق: محمد كامل حسين، دار الكاتب المصري، القاهرة، ط١، ١٩٤٩، ص٢١، ٢٢. وانظر أيضًا: عبدالرحمن سعد حجازي: التشبيه في ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة، ص ٣.

فى شعره بشكلٍ جلىٍّ؛ مما يؤكد التأثُّر الشديد بتلك المبادئ التى كانت الأساس الذى استند إليه كلاهما فى الخطاب السياسى فى شعرهما مع بيان مدى إخلاص كل منهما لعقيدته التى آمن بها وذاد عنها ضد أعدائها، ودافع عن اعتناقه لها وحُبِّه لأئمتها.

لقد عرف الأمير تميم بن المعز تاريخ حزبه السياسى، واطَّلع على ما دار بينه وبين مناهضيه من تدافعٍ وتناحرٍ وتراشق بالهجاء؛ فشمَّر عن ساعده، ومضى يرد على العباسيين[37]، وصارت الولاية السياسية - عند الفاطميين عامةً - هى اعتقاد وصاية على بن أبى طالب وإمامة الأئمة المنصوص عليهم من ذريته ووجوب طاعة الوصىِّ والأئمة من بعده، وفى ذلك يقول تميم مدافعًا عن حق الفاطميين فى الخلافة دون العباسيين:

أَلاَ قُلْ لِمَنْ ضَلَّ مِنْ هَاشِمٍ	وَرَامَ اللُّحُوقَ بِأَرْبَابِهَا
أَأَوْسَاطُهَا مِثْلُ أَطْرَافِهَا	أَأَرْؤُسُهَا مِثْلُ أَذْنَابِهَا
أَعَبَّاسُهَا كَأَبِى حَرْبِهَا	عَلَىٍّ وَقَاتِلِ نَصَّابِهَا
وَأَوَّلِهَا مُؤْمِنًا بِالإِلَهِ	وَأَوَّلِ هَادِمِ أَنْصَابِهَا
بَنِى هَاشِمٍ قَدْ تَعَامَيْتُمُ	فَخَلُّوا المعَالِى لأَصْحَابِهَا
أَعبَّاسُكُم كَانَ سَيْفَ النَّبِىِّ	إِذَا أَبْدَتْ الحَرْبُ عَنْ نَابِهَا
أَعبَّاسُكُم كَانَ فِى بَدْرِهِ	يَذُودُ الكَتَائِبَ عَنْ غَابِهَا
أَعبَّاسُكُم قَاتَلَ المُشْرِكِينَ	جِهَارًا وَمَالِكُ أَسْلابِهَا
أَعبَّاسُكُم كَوَصِىِّ النَّبِىِّ	ومُعْطِى الرِّغَابَ لِطُلاَّبِهَا
أَعبَّاسُكُم شَرَحَ المُشْكِلاَتِ	وَفَتَّحَ مُقْفَلَ أَبْوَابِهَا

(٣٧) إبراهيم الدسوقى جاد الرب: شاعر الدولة الفاطمية؛ تميم بن المعز، مركز النشر، جامعة القاهرة، ١٩٩١م، ص ٦٩.

وَنَحْـنُ لَبِسْنَا ثِيَـابَ النَّبِيِّ وأَنْتُـم جَذَبْتُـم بِهُدَّابِهَا

وَنَحْـنُ بَنُـوه وَوُرَّاثُـه وَأَهْـلُ الـوِرَاثَـةِ أَوْلَـى بِهَـا

وَفِيْنَا الإِمَـامَةُ لاَ فِيكُـمُ وَنَـحْنُ أَحَـقُّ بِجِلْـبَابِهَا

وَمَـنْ لكُـم يَـا بَنِـي عَـمِّهِ بِمِثْـلِ البَتُـول وأَنْجَـابِهَا

وَمَـا لَكُـمُ كَـوصِيِّ النَّـبِيِّ أَبٌ فَـتَرَامُـوا بِنُشَّـابِـهَا

أَلَسْـنَا لُبَـابَ بَنِـي هَاشِـم وَسَـادَاتكُـم عِـنْدَ نُشَّابِهَـا؟

أَلَسْـنَا سَبَقْـنَا لِغَـايَـاتِهـا أَلَسْـنَا ذَهَـبْنَا بِأَحْسَـابِهَا؟[٣٨]

كذلك يؤكد المؤيد فى الدين الشيرازى هذا المعنى فى قوله:

وَهُـمْ أُولُو الأَمْـرِ أَئِمَّةُ الهُـدَى عِصْمَـةُ مَنْ لاذَ بِهِـم مِنَ الـرَّدَى

مَفْرُوضَةٌ طَاعتهُم عَلَى الأُمَـمِ قَاطِـبَةً مِـنْ عَـرَبٍ وَمِـنْ عَجَـمِ

اقْرَأْ: أَطِيعُوا اللَّهَ وَالرَّسُـولاَ ثُـمَّ أُولِـي الأَمْـرِ بِهِـم مَوْصُـولاَ

ثَلاَثُ طَاعَاتٍ غَدَتْ مَعْلُومَـه فِـى آيـةٍ وَاحِـدَةٍ مَنْظُـومَه[٣٩]

يدور هذا الخطاب السياسى - عند هذين الشاعرين - حول أحقية الوصاية لعلىّ بن أبى طالب رضي الله عنه وإمامة الأئمة الفاطميين من بعده، فى وراثة النبى ﷺ؛ فقد كان على أول من نافح عن الإسلام بعد النبى ﷺ ضد المشركين، كما أنه كان السَّبَّاق فى حماية الدين وإقامة الفرائض ومفتاح العلوم الربانية؛ فهو الوصىّ ؛ أى الوريث الشرعى للإمامة بعد

---

(٣٨) تميم بن المعز (أبو على تميم بن المعز بن المنصور بن القائم، ت ٣٧٤هـ): ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمى، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٤١٦هـ = ١٩٩٥م، ص ٨٠، ٨١.

(٣٩) المؤيد فى الدين داعى الدعاة (أبو نصر هبة الله بن موسى، ت ٤٧٠هـ): ديوان المؤيد فى الدين داعى الدعاة، تحقيق: محمد كامل حسين، دار الكاتب المصرى، القاهرة، ١٩٤٩، ص ٢٠٥.

الرسول ﷺ بنص القرآن والسنة، وتعيين الإمام من أبنائه يُعَدُّ واجبًا بلا رجوع إلى الأمة؛ «فوجود إمام لكل عصر أمر ضرورى لا غنى عنه؛ لأن الغاية من التشريع السماوى والتوجيه الإلهى لا تتحقق دون إمام حائز لمثل هذه الهداية وهذه العلوم الربانية؛ فالإمامة هى نظام واجب، وتنتقل بوراثة لا تنقطع إلى أفراد الذرية النبوية الحائزين لمثل هذه الصفات»(٤٠).

١- التأويل الباطنى:

كُنَّا قد بيَّنا - فى دراسة سابقة - أهمية مصطلح «التأويل» فى تراثنا العربى القديم(٤١)؛ إذ ارتبط بالتأويلات الدينية، وبخاصة تأويل القرآن الكريم، يدل على ذلك الاجتهادات التى وردت من اختلاف المذاهب الدينية، واختلاف الفرق الإسلامية، ومحاولات أهل الكلام، وتأويلات أهل التصوف...إلخ.

من هنا تأتى أهمية فلسفة «التأويل» التى تُعَدُّ الدعامة الجوهرية والركيزة الأساسية التى تقوم عليها العقيدة الشيعية فى مجملها، بل إن الشعر الفاطمى - فى معظمه - شعر اعتقادى سياسى بالدرجة الأولى، يعتمد - فى صوره الفنية - على رؤية العقيدة الإسماعيلية وأسسها الفكرية ومبادئها السياسية من ناحية، وعلى رؤية الشاعر نفسه للعالم من حوله من ناحية أخرى؛ بحيث يصبح التأويل أو المعنى الباطنى لهذه الصورة الشعرية أو تلك - عند هذا الشاعر أو ذاك - إدماجًا للنص ككل فى سياق معرفى خاص ومحدد فى التصور الشيعى الذى شكَّله الفكر الفاطمى سواء من خلال الجهد المبذول فى فهم التراث الدينى أو الأدبى أو التاريخى وتأويل نصوصه بما يتفق مع العقيدة الإسماعيلية أو من خلال الوعى بالمشكلات

---

(٤٠) جولدتسيهر (أجناس): العقيدة والشريعة فى الإسلام، ترجمة: محمد يوسف موسى وآخران، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ط٢، د.ت، ص ١٩٧.

(٤١) انظر: عبدالرحمن سعد حجازى: التشبيه فى ديوان المؤيد فى الدين داعى الدعاة، ص ١٥٠ وما بعدها.

العقائدية والسياسية والاجتماعية التى وُجِدَت من خلال الصدام أو السجال مع السلطة الحاكمة أو المذاهب الدينية المختلفة، كل ذلك خلق لنا خطابًا سياسيًا عقائديًا يتمثل فى مجموعة معقدة ومتشابكة من الصور الفنية والدّلالات المعنوية والمصطلحات الفكرية الخاصة بالشيعة الإسماعيلية، التى تحتاج إلى خبرة نقدية واعية ومعرفة شاملة حتى نصل إلى تأويل هذه الدلالات المعنوية التى اكتسبتها تلك الصور فى سياقها الخاص بها[٤٢].

من ناحية أخرى ، فإن التأويل الباطنى يأخذ - فى الخطاب الإسماعيلى - شكل ثنائيات متضادة تتمثل فى (الظاهر/ الباطن، المثل/ الممثول، المحسوس/ المعقول، التنزيل/ التأويل...إلخ)، وتصبح هذه الثنائيات المتضادة عاملاً أساسيًا فى فهم الأدب الإسماعيلى؛ بحيث ينسحب «التأويل» على «المعنى الباطنى»، الذى لا يمكن الوصول إليه أو فهمه من خلال النص الظاهر أو المباشر أو من خلال شرح مفرداته وتفسيرها، وإنما ينبغى الغوص فى المعانى، واستنباط تلك المعانى الخفية وراء ظاهر اللفظ؛ «فبالتأول يسبر المُؤَوِّلُ بُعدًا مجهولاً فى النص، ويكتشف دلالات ما اكتُشفت من قبل، ويقرأ فى الأصل ما لم يقرأه سلفه؛ فيعقل ما لم يعقَل، ويُولِّد المعنى من حيث يُظَن اللامعنى، ويُستنبط المجهول من المعلوم»[٤٣].

فالتأويل - إذن - ليس هو العلم بما هو معلوم سلفًا، بل إنه استنباط دلالات جديدة من المعلوم، وانبجاس فى صميم الأصل يسمح بتجدُّد الدّلالة؛ «فهو لا يعنى وجود ذات تجهد للتطابق مع موضوعها، بل هو استنطاق الأشياء عن دلالاتها عبر اللغة، ذلك أن الكلام ينطوى على فجوة تجعل من الصعب استنفاد القول فيه؛ بحيث يكون دومًا ثمة مجال للبدء من جديد؛ أى

---

(٤٢) عبدالرحمن سعد حجازى: المرجع السابق: ص ١٤٩.

(٤٣) على حرب: التأويل والحقيقة (قراءات تأويلية فى الثقافة العربية)، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص٩.

لاستئناف القول، إذن، لإعادة التأول. وبتعبير آخر ليس التأويل إيجاد معنى لشيء لم يكن له معنى، ولا هو نصب دلالة لموضوع يبحث عن دلالته، وإنما هو إحالة من دلالة إلى أخرى وإعادة تأول معنًى سابق. وتأول المعنى مجدداً لا معنى له سوى أنه تجديد الفهم نفسه؛ لذا ليس التأويل مجرد تقنية للبحث أو أداة للمعرفة أو طريق إلى الحقيقة، وإنما هو مجال للفهم يتيح القول فى الوجود من جديد، ويسمح بإعادة تعريف الأشياء»[٤٤].

من هنا ، فإن الظاهرة التأويلية تبرز كحالة خاصة بين الفكر والقول؛ فإذا كان التأويل - إجمالاً - هو فهم النصوص وتفسيرها؛ فإنه يتحقق من وسط اللغة التى تُعَدُّ - حقًّا - الوسط الشمولى الذى تجرى فيه عملية الفهم، ويصبح التفسير هو نمط عملية الفهم ذاتها؛ لذا فإن الأمر يتعلق بتفسير النصوص باعتبارها أثرًا أو نصًّا من الماضى، يمكننا قراءته وفهمه ضمن دائرة المعنى الخفى أو الباطنى.

وهذا لا يعنى، بالتأكيد، أن الحالة التأويلية إزاء النصوص مشابهة، قطعًا، لذلك الموجود بين متحادثين؛ لأنه فى النصوص تكون مظاهر الحياة المدوَّنة بطريقة مستديمة هى التى تستدعى الفهم، هذا يعنى أنه لا يمكن للنص - أحد طرفى المحادثة التأويلية - التوصل إلى الكلام إلا فقط بتوسُّط واحد من الطرفين، ألا وهو المفسِّر؛ فبواسطته وحده فقط تتحول علامات النص المكتوبة من جديد إلى معانٍ، كما أنه بواسطة هذه الإعادة إلى الفهم يتوصل هذا الشىء، موضوع النص، بدوره إلى اللغة؛ فالحال هنا كما هو عليه فى المحادثة الفعلية: إنه الشىء المشترك الذى يُوحِّد الطرفين؛ أى النص والمفسِّر[٤٥].

---

(٤٤) على حرب: المرجع السابق، ص ٢٠.

(٤٥) هانس جورج جادامير: اللغة كوسط للتجربة التأويلية، ترجمة: آمال أبو سليمان، مجلة العرب والفكر العالمى، مركز الإنماء القومى، بيروت، عدد٣، صيف ١٩٨٨م، ص ٢٣.

أما «التأويل» – عند الإسماعيليين – فيُعَدُّ الموضوع الأساسى لكل فكرة فلسفية باطنية، والشجرة التى نمت وترعرعت ثم تفرع منها الكثير من الأغصان، أو بلغة أصح الأساس الذى تركزت عليه دعائم هذه الدعوة الفكرية، والغذاء الذى موَّن الفلسفة الباطنية بالحكم والمنطق والبيان(٤٦).

ويرى إيڤانوف أن مصطلح «التأويل» – فى الدعوة الإسماعيلية – يتلخص فى أن تُكشف الحكمة الإلهية الخفية، وقد كان يُلجأ إليه كثيراً، وبالرغم من أن الفلاسفة وأكابر المتكلمين كانوا يتجنبونه؛ فإن الأقل علمًا كانوا يخوضون فيه بكثرة(٤٧).

وبذلك ، فإن أصحاب العقيدة الإسماعيلية جعلوا النبىَّ محمداً ﷺ هو صاحب التنزيل للقرآن بلفظه ومعناه؛ أى الدِّين الوضعى أو الكلام الذى أملاه الملاك على النبى ﷺ وإنزال هذا الوحى من الملأ الأعلى، وجعلوا الإمام عليًا رضي الله عنه صاحب التأويل؛ أى التأويل الرمزى الباطنى أو التفسير الروحانى الداخلى؛ أى أن القرآن أُنزل على محمد ﷺ بلفظه ومعناه الظاهر للناس، أما أسراره التأويلية الباطنية فقد خُصَّ بها على بن أبى طالب والأئمة من بعده(٤٨).

---

(٤٦) انظر: القاضى النعمان (أبو حنيفة النعمان بن محمد بن منصور بن أحمد بن حيُّون المغربى، ت ٣٦٣هـ): أساس التأويل، تحقيق: عارف تامر، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠م، ص٦.

(٤٧) Ivanow (w): Brief summary of the Evolution of Ismailism, Brill, Leyden, 1952, p.51.

(٤٨) انظر: القاضى النعمان: أساس التأويل، ص٧. والمؤيد فى الدين: المجالس المؤيدية، تلخيص: حاتم بن إبراهيم، تحقيق: محمد عبدالقادر عبدالناصر، تصدير: عبدالعزيز الأهوانى، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٢٥٣. وهنرى كوربان: تاريخ الفلسفة الإسلامية، ص٥٢. ومحمد كامل حسين: فى أدب مصر الفاطمية، ص٧. ومحمد محمود أبو قحف: مذهب التأويل عند الشيعة الباطنية «دراسة تحليلية نقدية»، رسالة دكتوراه، بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٨٣م، ص١٦٢.

وهكذا تتمثل فكرة التأويل - عند الإسماعيلية - فى نظرية «المثل والممثول» التى تُعَدُّ قِوام عقيدتهم فى التأويل وفى جميع مناسك الدِّين، بل كانت مجالس الحكمة نفسها مبنية على المقابلة بين الشرع والعقل وإخراج الأمثلة من الدين على الخلق ومن الخلق على الدين؛ أى أنهم كانوا يطبقون - فى هذه المجالس - نظرية المثل والممثول، والتى ترى أن كل ظاهر له مقابل من الباطن، وكل باطن له تأويل ظاهر، وكلاًّ منهما يكمل الآخر، وأن أمور الدين كلها من الباطن الذى لا يُدركه أحد إلا من خُصوا بعلم الباطن؛ لذا كان من الطبيعى أن يكون التأويل دعامة علم الباطن، وأن يكون التأويل هو معرفة الظاهر والباطن، وتأويل الباطن بما هو فى الظاهر، وهذا عندهم هو مذهب «التأويل»(٤٩).

ومن الواضح أن معظم التأويلات الباطنية - عند الإسماعيلية - تتجه - دائمًا - إلى تعزيز نظرية «الإمامة» وتقديسها، واعتبارها المحور الأساسى الذى تدور حوله قواعد الدين؛ إذ تصبح الدعوة الدينية - فى يد أئمة المذهب - أداةً واضحةً لتحقيق الأغراض السياسية، وتدعيم السلطان الزمنى الذى سعوا إلى تحقيقه فى الخفاء مدة طويلة؛ فما من خطاب - دينى أو سياسى - إلا ويستند إلى نص، سواء أكان هذا النص شفويًّا أم كتابيًّا، هذا النص المقدس، أو الذى اكتسب قداسته بفعل البشر أنفسهم، يُشكِّل إطارًا مرجعيًّا لهذا الخطاب، ويحوله - فى الوقت نفسه - إلى خطاب مغلق يتميز بالإبهام والغموض، وفى هذه الحالة لا يملك تأويله أو تفسيره إلا الراسخون فى العلم، وهم الأئمة عند الشيعة عامةً. أما

---

(٤٩) المؤيد فى الدين: مقدمة الديوان، ص١٠٦، ١٠٧. ومحمد كامل حسين: نظرية المثل والممثول وأثرها فى شعر مصر الفاطمية، مطبعة الفكرة، القاهرة، د. ت، ص٣. ومحمد عبدالله عنان: الحاكم بأمر الله وأسرار الدعوة الفاطمية، ص٢٦٠. ومحمد حسن الأعظمى: الحقائق الخفية عن الشيعة الفاطمية والاثنى عشرية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٣٠.

الأكثرية من الرعية أو الدهماء فينبغي عليهم القبول به والامتثال لأوامره؛ إذ يقول تميم بن المعز في مدح أخيه الإمام العزيز بالله:

كَأَنَّ رِوَاقَ المُلْكِ مُذْ لاَحَ تَحْتَهُ ... جَبِينُكَ مَضْرُوبٌ عَلَى الشَّمْسِ وَالبَدْرِ

بَدَتْ لَكَ آيَاتٌ عَلَيْكَ شَوَاهِدٌ ... بِأَنَّكَ أَنْتَ المُصْطَفَى مِنْ أُولِي الأَمْرِ

وَأَنَّكَ أَنْتَ الخَامِسُ القَائِمُ الَّذِي ... تَدِينُ لَهُ أَرْضُ العِرَاقَيْنِ عَنْ قَسْرِ

وَأَنَّكَ مَهْدِيُّ الأَئِمَّةِ كُلِّهِم ... وَصَاحِبُ ذَا الوَقْتِ المُسَمَّى وَذَا العَصْرِ

وَلَمَّا اخْتَلَفْنَا فِي النُّجُومِ وَعِلْمِهَا ... وَفِي أَنَّهَا بِالنَّفْعِ وَالضُّرِّ قَدْ تَجْرِي

فَمِنْ مُؤْمِنٍ هَنَّا بِهَا وَمُكَذِّبٍ ... وَمِنْ مُكْثِرٍ فِيهَا الجِدَالَ وَلاَ يَدْرِي

وَمِنْ قَائِلٍ: تَجْرِي بِسَعْدٍ وَأَنْحُسٍ ... وَتَعْلَمُ مَا تَأْتِي مِنَ الخَيْرِ وَالشَّرِّ

فَعَلَّمْتَنَا تَأْوِيلَ ذَلِكَ كُلِّهِ ... بِمَا فِيهِ مِنْ سِرٍّ وَمَا فِيهِ مِنْ جَهْرِ

عَنِ الطَّاهِرِ المَنْصُورِ جَدِّكَ نَاقِلاً ... وَكَانَ بِهَا دُونَ البَرِيَّةِ ذَا خُبْرِ(٥٠)

إذا أمعنا النظر في هذه الأبيات فسنجد أن الشاعر يؤكد توحيد الإمامة والتأويل في شخصية الإمام؛ حيث إنه وارث الإمامة والملك عن آبائه الأئمة الفاطميين، كما أنه قائم القيامة (أي المهدي المنتظر) الذي أتى ليملأ الأرض عدلاً وقسطًا بعدما مُلئت ظلمًا وجوراً، وهو - أيضًا - خامس الأئمة في دور الظهور، والأربعة السابقون هم: (عبيد الله المهدي، والقائم بأمر الله، والمنصور بالله، والمعز لدين الله)؛ فهو الإمام الذي يؤمن به أهل العراقين: فارس والعراق. ولا بُدَّ للإمام أن يكون كثير العلم، غزير المعرفة، مصيب الخاطر في العواقب والأمور كلها، كما أنه مستودع العلوم الربانية

---

(٥٠) ديوان تميم: ص ٢٠٦.

التى اكتسبها من العلم الإلهى؛ فيعرف أسرار النجوم والفلك بجملتها، وينقلها إلى دعاته وأوليائه.

وهكذا يقوم الإمام بالتأويل الموصى به وتبيانه، ويأتى بالدليل الواضح وبرهانه؛ فتشرق أرض الدعوة بنور ربِّها، وتبرز المعانى الخفية فى آرائه؛ إذ يقول تميم فى إمامه:

مَا أنْتَ دُونَ مُلُوكِ العَالَمِينَ سِوَى ... رُوحٍ مِنَ القُدْسِ فِي جِسْمٍ مِنَ البَشَرِ
نُورٌ لَطِيفٌ تَنَاهَى فِيكَ جَوْهَرُهُ ... تَنَاهِيًا جَازَ حَدَّ الشَّمْسِ وَالقَمَرِ
مَعْنًى مِنَ العِلَّةِ الأُولَى الَّتِي سَبَقَتْ ... خَلْقَ الهَيُولِي وبَسْطَ الأَرْضِ وَالمَدَرِ
فَأَنْتَ بِاللَّهِ دُونَ الخَلْقِ مُتَّصِلٌ ... وَأَنْتَ لِلَّهِ فِيهِم خَيْرُ مُؤْتَمَرِ
وَأَنْتَ آيَتُهُ مِنْ نَسْلِ مُرْسَلِهِ ... وَأَنْتَ خِيرَتُهُ الغَرَّاءُ مِنْ مُضَرِ(٥١)

الإمام - كما نرى فى هذه الأبيات - ليس بشراً مثل باقى البشر، وإن كان مخلوقًا من طين فليس مثل طين البشر، وإنما هو روح سامية تجلَّت فى جسد، وإذا كان النور الإلهى يتجلى فى النبوة، فإن نور النبوة يتجلى فى الإمام، ولا يخلو العالم من هذه الآثار والأنوار؛ لذا فإن الإمام العزيز نور يفوق حدَّ الشمس والقمر؛ لأنه متصل بالنور الإلهى... إلى غير ذلك من التأويلات الباطنية التى إن دلت على شىء فإنما تدل على أن الإمام ظلَّ هو المحور الأساسى للعقائد الإسماعيلية، ويكفى أن يكون الإمام على هذه الصورة التى وصفها الشاعر.

ولو تصفحنا ديوان تميم لوجدنا من هذا اللون الكثير؛ مما يدلنا على أن الشاعر كان صاحب دعوة سياسية يجاهد بشعره من أجل تثبيت

(٥١) ديوان تميم: ص ٢٢٤، ٢٢٥.

دعائمها، وأن كثيراً من شعره لا يُفهم إلا على ضوء تعاليم هذه الدعوة[٥٢].

أما «التأويل الباطنى» عند المؤيد فى الدين الشيرازى فيأخذ منحًى آخر أكثر عمقًا؛ فهو يرى أن للقرآن معانى لا يدل عليها اللفظ العربى الظاهر، ولا يعرف تأويلها إلا الإمام القائم، الذى يكون إليه المفزع، وإليه عند عوارض الشبهة يُرجع؛ فتأويل الكتاب يبرهن على صحة الدين، ويدل على كمال عدة المرسلين، بخاتم النبيين ﷺ بالبرهان المبين، من شهادة الآفاق والأنفس التى لا مكذب لها ولا منكب عنها إلا مَنْ غالط نفسه، وآثر على سعد منقلبه نحسه، وكفى بالمرء مصحةً لدينه أن يكون شاهده قائمًا من تركيب جسمه ونفسه، وتأليف سماواته وأرضه[٥٣].

يرى المؤيد أنه لا بُدَّ لكل محسوس من ظاهر وباطن؛ فظاهره ما تقع الحواس عليه، وباطنه ما يحويه العلم به بأنه فيه؛ أى أن الأشياء المحسوسة الظاهرية لها حقائق داخلية باطنية يمكن الوصول إليها عن طريق التأويل، وكذلك فى أمور الدين توجد عبادات عملية يقوم بها علماء الظاهر، أما العبادات العلمية فهى حقائق باطنية لا يعلمها إلا الأئمة وكبار دعاة المذهب الإسماعيلى، وهى التأويل الحقيقى للظواهر؛ فالقرآن الكريم – عند المؤيد والدعاة الإسماعيليين – بحاجة إلى أن تُخرج كنوز معانيه ويتم تأويلها؛ لأن له معانى غير المعانى التى تتداولها ألسنة العامة، وهذه المعانى هى سرٌّ إعجاز القرآن، وإعجازه ليس فى لفظه فقط، بل فى معناه التأويلى الباطنى، وفى ذلك يقول المؤيد:

إِنْ كانَ إِعْجَازُ القُرآنِ لَفْظَا	وَلَمْ يَنَلْ مَعْنَاهُ مِنْهُ حَظَّا
صَادَفْتُمُ مَعْقُودَهُ مَحْلُولاَ	مِنْ أَجْلِ أَنْ أَنْكَرْتُمُ تَأْوِيلاَ[٥٤]

(٥٢) انظر: ديوان تميم: ص ١٢، ٦١، ٢١٥، ٣٥٥.

(٥٣) المؤيد فى الدين: المجالس المؤيدية، ص ٢٥١، ٢٩٦.

(٥٤) ديوان المؤيد: ص ١٩٥.

لقد أيَّد الله – سبحانه وتعالى – تنزيل القرآن الكريم على رسوله ﷺ بالتأويل الباطني الذى يقوم به الراسخون فى العلم، وهم الأئمة من آل البيت؛ «فالشيء الواحد له معنى فى ظاهره ومعنى فى باطنه؛ فجعل الله – عزَّ وجلَّ – ظاهره معجزة رسوله، وباطنه معجزة الأئمة من أهل بيته لا يوجد إلا عندهم، ولا يستطيع أحد أن يأتى بظاهر الكتاب (القرآن الكريم) غير محمد ﷺ، ولا أن يأتى بباطنه غير الأئمة من ذريته، وهو علم متوافر بينهم، مستودع فيهم، يخاطبون كل قوم منه بمقدار ما يفهمون؛ لأنهم اختصوا بتأويل القرآن دون غيرهم من الناس»[55]؛ فيقول المؤيد:

وَتأويلُـهُ مُسْتَـودَعٌ عِنْدَ وَاحد ... وَإنْ لَـمْ تُسَـائلْهُ فَـزُوراً تَأوَّلْـتَا

وَأَحْمَدُ بَيْتُ النُّورِ، لاَ شَكَّ بَابُهُ ... أَبُو حَسَنٍ، «وَالْبَيْتُ مِنْ بَابِهِ يُؤْتَى»[56]

وقوله أيضًا:

وَإنَّمَـا بَـابُ المَعَـانِى مُقْفَـلُ ... وَأكْـثَرُ الأنَـامِ عَنْـهَا غُفَّـلُ

مفتاحُهُ أَضْحَى بِأَيْدِى خَـزَنَهْ ... بِهِـمْ إلَهِـى عِلْـمَهُ قَدْ خَـزَنَهْ

كَيْمَا يَلُـوذُ الخَلْـقُ طُرًّا بِهِـمُ ... خُصُّـوا بِهَـذَا النُّـورِ مِـنْ رَبِّهِـمُ[57]

كما يعتقد الإسماعيليون أن الإعجاز القرآنى لا يرجع إلى فصاحة اللفظ أو حُسْن النظم فحسب، وإنما يعود إعجازه أيضًا إلى معناه الباطنى الخفى، وتصبح الحروف التى تبدأ بها سور القرآن الكريم «الم، حم، كهيعص،...إلخ» حروفًا لها دلالة ومعنى، فتحتها كنوز من المعانى، وتأويلات

---

(٥٥) القاضى النعمان: أساس التأويل، ص٣١، ٣٢. وانظر أيضًا: حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٨١م، ص٤٩٦. ومحمد حسن الأعظمى: الحقائق الخفية عن الشيعة الفاطمية والاثنى عشرية، ص٢٥.

(٥٦) ديوان المؤيد: ص٢٩٣.

(٥٧) نفسه: ص١٩٦.

باطنية لا يعرفهـــا إلا أصحـاب التأويل من آل البيـــت[58]، ويقول المؤيد في ذلك:

وَفِي حُـرُوف فِي أَوائِلِ السُّـوَرْ ... مُقَطَّعَــــات للأَنَـام مُعْـــــتَبَرْ

كَكَهَيعَـص السُّـــــــــورَةْ ... فَكَـمْ مَعَـانٍ تَحْــتَهَا مَسْـتُورَةْ

جَـاءَتْ لأَنْ تُعْلَـمَ لاَ أَنْ تُجْهَـلاَ ... لَـوْ اسْتَـحَالَ عِلْمُــهَا لَبطُــلاَ

إِثْباتُـهَا فـي مُحْكَمِ الكِـتَاب ... ذَلِكَ ذِكْـرَى لأُولِـى الأَلْـبَاب

ورُبَّ مَعْـنًى ضَمَّـهُ كَـــلاَمُ ... كَمِـثْلِ نُــور ضَــمَّهُ ظَـــلاَمُ

بَاقٍ بَقَــاءَ الحَـبِّ فِي السَّـنَابِلِ ... فِي مَعْـقِلٍ مِنْ أَحْـرَزِ المَعَاقِلِ[59]

ويقول أيضاً:

يُخْـرِجُ مِنْ غُرِّ المَعَـانِي كَـنْزَا ... يُزِيـلُ لَبْـسًا ويُحِــلُّ رَمْـــزَا

كَـنْزُ العُلُـومِ عِـنْدَه مِفْـتَاحُـهُ ... فَالحَـقُّ مِـنْهُ زَاهِـرٌ مِصْبَاحُهُ[60]

وهكذا ، فإن «استخلاص الباطن من الظاهر» هو النظرية التى أُطلق عليها «نظرية المثل والممثول»؛ أى تفسير الأمور العقلية غير المحسوسة بما يقابلها ويماثلها من الأمور الجسمانية المحسوسة، وقد أُخذ هذا المصطلح من أقوال الفاطميين أنفسهم؛ ففى «السرائر» يقول الداعى جعفر بن منصور اليمن: «إن الله جعل لهم مثلاً دالاً على ممثوله؛ فعرفوا الممثول بمثله؛ إذ يقول جلَّ اسمه ﴿ وَلَقَدْ ضَرَبْنَا لِلنَّاسِ فِي هَذَا الْقُرْآنِ مِن كُلِّ مَثَلٍ لَّعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴾(*) فعُلم أنه أخفى الممثول وستره، وجعل مثله طريقًا إلى

---

(58) انظر: عبدالرحمن سعد حجازى: التشبيه فى ديوان المؤيد فى الدين، ص ١٥٩.

(59) ديوان المؤيد: ص ١٩٥، ١٩٦.

(60) نفسه: ص ٢٠٥.

(*) سورة الزمر: آية ٢٧.

معرفته اختياراً لعباده، وامتحاناً لهم»(٦١)، وقد قال المؤيد فى مجالسه: «إن الله تعالى أجرى نظام الحكمة على أن يكون جميع ما خلق من خلقه؛ ليكون أحدهما مثلاً والآخر ممثولاً، وهذا محسوساً وهذا معقولاً»(٦٢)، وعن ذلك يقول المؤيد:

اقْصِدْ حِمَى مَمْثُولِهِ دُونَ المَثَلْ ذَا إِبَرُ النَّحْلِ وَهَذَا كَالعَسَلْ(٦٣)

وقوله:

وَالَّذِى قَالَ فِى الكِتَابِ تَعَالَى مِثْلُ ذَاكَ تَحْتَهُ مَمْثُولُ(٦٤)

وعلى هذا الأساس يصبح المَثَلُ هو الصورة الظاهرة، والممثولُ هو الأصل لهذه الصورة ومعناها المقصود. هذه الثنائية الخاصة بالمثل والممثول متأصلة فى التراث الصوفى والشيعى الإشراقى بعامة، لكنها لافتة فى التراث الإسماعيلى والباطنى بوجه خاص؛ حيث اقترنت بالمماثلة التى يعقدها التمثيل بين الأمور العقلية – الروحية غير المحسوسة وما يقابلها من الأمور الجسمانية المحسوسة؛ فتستبدل بالأولى الثانية، لتدرك العقول ما يقع وراء الظاهر الحسى من معقولات، أو ما تشير إليه «المُثُل» من «ممثولات»؛ فتصل هذه العقول إلى الباطن الذى هو الحقيقة المتعالية للدلالة الظاهرة، بالمعنى الذى قصد إليه داعى الدعاة هبة الله الشيرازى فى نظمه الاعتقادى»(٦٥).

من ناحية أخرى، فقد كان للعقيدة الإسماعيلية اعتماد واضح – فى نظريتهم التأويلية – على العقل؛ حيث إنهم مزجوا فكرهم الإسلامى

---

(٦١) جعفر بن منصور اليمن (الحسن بن فرج بن حوشب، ت ٣٨٠هـ): سرائر وأسرار النطقاء، تحقيق: مصطفى غالب، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م، ص ٤٣.

(٦٢) المؤيد فى الدين: المجالس المؤيدية، ص ٦٠، ١٢٧.

(٦٣) ديوان المؤيد: ص ٢٠٣.

(٦٤) نفسه: ص ٢١٧.

(٦٥) جابر عصفور: بلاغة المقموعين، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع١٢، ١٩٩٢، ص٣٥.

الإسماعيلى التأويلى بالمذاهب والديانات والآراء الفلسفية القديمة (مثل الفيثاغورية والأفلاطونية الحديثة)؛ فكما أن الفيثاغوريين جعلوا الأعداد أساسًا لفلسفتهم كذلك فعل الإسماعيليون حينما جعلوا الأعداد أصولاً لعقيدتهم؛ فظهرت عندهم الأعداد وما يقابلها من أصول دينية؛ فالواحد عندهم هو العقل الكلى أو القلم، والاثنان هما: العقل الكلى والنفس الكلية، أى القلم والروح، والثلاثة هم: محمد وعلىٌّ وفاطمة، والخمسة هم: القلم واللوح وميكائيل وإسرافيل وجبريل، وهم أيضًا: محمد وعلىٌّ وفاطمة والحسن والحسين، وهم: الإمام والحُجَّة والدَّاعى والمأذون والمكاسر، وهكذا بنوا عقيدتهم على الأعداد بعد أن صبغوها بالصبغة الإسلامية... وكذلك أخذوا رأى الأفلاطونية الحديثة فى الإبداع وظهور النفس الكلية عن العقل الكلى، وأن العالم خُلِق بواسطة النفس الكلية عن العقل الكلى، وأن العالم خُلِق بواسطة اللوجوس (الكلمة)؛ فقال الإسماعيليون إن الكلمة التى خُلِق عنها العالم هى كلمة (كن) التى وردت فى قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾(٦٦)، وأن كلمة «كن» مكونة من الكاف والنون؛ فالكاف رمز على القلم أو العقل الكلى، والنون رمز على اللوح أى النفس الكلية، وبهذا فسَّر الإسماعيليون قوله تعالى: ﴿نٓ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾(٦٧) أن الله – سبحانه وتعالى – يُقسم بأعز مخلوقين عنده، وهما «اللوح والقلم»(٦٨). وفى ذلك يقول المؤيد:

مَا النُّونُ يَا صَاحِ تُرَى والكَافُ   فَالخَلْقُ دُرٌّ وهُمَا أُصْدَافُ

---

(٦٦) سورة يس: آية ٨٢.

(٦٧) سورة القلم: آية ١.

(٦٨) مصطفى الشكعة: إسلام بلا مذاهب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط٧، ١٤٠٩هـ = ١٩٨٩م، ص٢٣٧، ٢٣٨. وانظر أيضًا: محمد كامل حسين: طائفة الإسماعيلية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٩م، ص١٧٥. وفى أدب مصر الفاطمية، ص١٠، ١١. ونظرية المثل والممثول وأثرها فى شعر مصر الفاطمية، ص٧، ٨، وشوقى ضيف: عصر الدول والإمارات (مصر – الشام)، ص٥٨.

إنَّ الَّـذى ظَنَّهـمَا حَـرفَىِ هِجَا مَسْتَوجِبٌ مِنْ ذِى الحِجَا كُلَّ هِجَا

هَـلْ كَافِـلُ بِالأَرْضِ وَالسَّمَـاءِ يـا عُمْـى حَـرْفَانِ مِـنَ الْهِجَـاءِ؟

تَفَهَّـمُوا يـا قَـوْمُ مَـا الحَرْفَـانِ إن نَّجَـاةَ المَـرْءِ بالعِـرْفَانِ

مَـا فَاعِـلُ العَالَـمِ كَالمَفْعُـولِ كَـلاً وَلاَ الحَـامِلُ كَالمَحْمُـولِ(٦٩)

ويقول أيضاً:

يَا صَـدَفًا يَنْشَـقُّ عَـنْ دُرِّ الحِكَم رَمْـزًا مِـنَ اللَّـهِ بِلَوْحٍ وَقَلَم(٧٠)

كما أنه يصرح بأن الإمام هو القلم؛ فيقول:

يَا لَوْحَ دِيْـنِ الْهُـدَى وَيَا قَلَمًـا نَاسَـبَ لَـوْحَ الإلَه وَالقَلَمَـا(٧١)

فالشاعر يرى أن الإمام هو اللوح فى عالم الدِّين، وهو القلم أيضًا، وممثوله اللوح والقلم فى عالم العقل، وذلك لأن الإمام قبل أن يكون إمامًا بالفعل فهو حُجَّة مقربة؛ فهو مَثَلٌ للوح؛ فإذا ولى الإمامة أصبح مثلاً للقلم(٧٢).

كما يرثى المؤيد الإمام الظاهر بقوله:

غُصْنٌ مِنَ الْقَلَمِ المُمِدِّ وَصِنْوِهِ وَمِنَ النَّبِيِّ الأَبْطَحِيِّ وَحَيْدَرِ(٧٣)

فالإمام فرع من تلك الشجرة النبوية العلوية التى تُماثل القلم واللوح.

وبذلك كله نستنتج أن الفاطميين كانوا يعتقدون أن لكل شيء ظاهرًا

---

(٦٩) ديوان المؤيد فى الدين: ص ١٩٩.

(٧٠) نفسه: ص ٢٠٢.

(٧١) نفسه: ص ٢٤٩.

(٧٢) محمد كامل حسين: نظرية المثل والممثول وأثرها فى شعر مصر الفاطمية، ص١١.

(٧٣) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٢١.

وباطنًا (المثل والممثول)، وأن أمور الدِّين كلَّها من الباطن الذى لا يُدركه أحد، إلا من خُصوا بعلم الباطن، وهم الأئمة؛ فكان من الطبيعى أن يصبح «التأويل» هو الدعامة الأساسية لعلم الباطن، وأن يكون التأويل هو معرفة الظاهر والباطن معًا وتأويل الباطن بما هو فى الظاهر.

٢- الإمامة:

تُعَدُّ الإمامة هى الأصل الذى تعتمد عليه الدعوة الشيعية كلُّها، كما أنها أساس دعاويهم فى الرئاسة الدينية والسياسية معًا؛ فهى المحور الأساسى الذى تدور عليه دائرة الفرائض التكليفية عندهم؛ فلا يصح وجودها إلا بوجود الإمام؛ لأن ولاية الإمام هى الركن الرئيس لجميع أركان الدين حسب زعمهم.

يعتقد الإسماعيليون أن للإسلام سبع دعائم، وبغيرها لا يكون الإنسان مسلمًا مؤمنًا، أولها: الولاية، ثم الطهارة، والصلاة، والزكاة، والصوم، والحج، والجهاد»[٧٤]؛ فالولاية - عندهم - هى اعتقاد وصاية على بن أبى طالب وإمامة الأئمة المنصوص عليهم من ذرية على بن أبى طالب وفاطمة بنت الرسول ﷺ ووجوب طاعتهم؛ فطاعة الله - عزَّ وجلَّ - مقترنة بطاعتهم، ولن يقبل الله تعالى من مطيع طاعة إلا بطاعة مَنْ افترض عليه طاعته من أوليائه الذين هم الأئمة من أهل البيت.

كانت الإمامة - إذن - شعار الدولة الفاطمية، ودعامة رئاستها الدينية والزمنية، تؤكد أهميتها وقدسيتها فى كل مناسبة، وتحرص أشدَّ

---

(٧٤) القاضى النعمان (أبو حنيفة النعمان بن محمد بن منصور بن أحمد بن حيُّون المغربى، ت٣٦٣هـ): دعائم الإسلام، تحقيق: آصف بن على أصغر فيضى، دار المعارف، القاهرة، ١٣٨٣هـ = ١٩٩٣م، جـ١، ص٢.

الحرص على رسومها ومظاهرها، وتُرسِّخ قواعدها؛ لأنها ملاذها الوحيد الذى انضوت تحت لوائه؛ فحاولت أن تثبته وتؤكده، وأن تدعمه بسائر الوسائل الروحية والمذهبية، ولم تدخر وسعًا فى أن تستمد أسانيدها من القرآن ذاته، ومن الأحاديث النبوية؛ لتسبغ بذلك على مسألة الإمامة جوًا من الإيمان والقدسية يسمو إلى مرتبة «النبوة» ذاتها(٧٥).

من ناحية أخرى ، فإننا نجد البحث الاعتقادى فى «النبوة» قد نشأ مرتبطًا - تاريخيًا ونظريًا - بتبلور عقيدة الشيعة فى الإمامة، التى كان الخلاف حولها أول ما نشأ من الخلاف بين المسلمين؛ فقد تمحور النسق الشيعى - سياسيًا وعقائديًا - حول الإمامة، التى تحولت - بتأثير القمع السياسى - من مسألة سياسية إلى عقيدة دينية، وقد ترتب على ذلك أن تضخم دور الإمام حتى استوعب دور «النبى»، بل و«الله» عند الغلاة، ولهذا كان لزامًا التنظير لاعتقاد فى النبوة موازٍ لاعتقاد الشيعة فى الإمامة؛ لأن التشيع إذ تسلح بإطار عقائدى صارم يعضد رؤيته السياسية، فإن صياغة إطار عقائدى مضاد يُعَدُّ أحد ضرورات المواجهة السياسية مع التشيع، وهى مواجهة باتت ضرورية بعد أن غدا التشيع عنوانًا على حركة اجتماعية، بل وقومية - فيما يرى البعض - تُشكِّل خطرًا داهمًا على الدولة(٧٦).

وبذلك أصبحت الإمامة - عند الشيعة - «أصلاً من أصول الدين، وليست فرعًا من فروعه، وبالتالى تتحقق العقيدة فى نظام سياسى، ويتحول الدِّين إلى سياسة، والتصور إلى نظام، والعقيدة إلى شريعة، والإيمان إلى

---

(٧٥) انظر: محمد عبدالله عنان: الحاكم بأمر الله وأسرار الدعوة الفاطمية، ص ٣٤.

(٧٦) على مبروك: النبوة من علم العقائد إلى فلسفة التاريخ؛ محاولة فى إعادة بناء عقائد، طبعة خاصة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٤٨.

عمل، والنقل إلى عقل»[٧٧]، كما أنها صارت تُمثِّل قضية السلطة فى المجتمع الدينى والمدنى معًا، وتسيير أمور الدِّين والدنيا، وفى هذه الحالة لا يكون هناك فرق بين النبوة والإمامة؛ فالنبوة إمامة، والإمامة نبوة، وكأن النبى يقوم بوظيفة الإمام، كما أن الإمام يقوم بوظيفة النبوة باستثناء الوحى وإيصاله من الله إلى الناس[٧٨].

من هنا، فإن الأئمة - عند الشيعة - هم أبواب الله، والأدلاء عليه، والشهداء على الناس؛ فطاعتهم طاعة لله، وأمرهم أمره، ونهيهم نهيه، وعصيانهم عصيان له تعالى؛ فيجب الائتمار بأمرهم والتسليم لقولهم وفعلهم؛ فهم الطريق إلى الله، ولهذا يجب ألا يخلو عصر من العصور من إمام يهدى الناس ، ويخلف النبى ﷺ فى سائر وظائفه؛ فالإمامة استمرار للنبوة.

وفى ضوء هذه الرؤية العقائدية تُقرر نظرية الإمامة الشيعية أن الإمامة حقٌّ مقدس لآل البيت وعقبهم، يختصون بها، وتنحصر فيهم؛ فهى ميراث يرثه المنصوص عليهم من ذرية الإمام على، وهذه الإمامة تظهر أحيانًا وتستتر أحيانًا أخرى، وفقًا لما تسمح به مقتضيات الأحوال والظروف، وهذه الإمامة باقية فيهم ما بقى الزمان حتى يرث الله - سبحانه وتعالى - الأرض ومَن عليها؛ إذ «إن الإمامة منزلة الأنبياء وإرث الأوصياء. إنها خلافة الله وخلافة الرسول ومقام أمير المؤمنين وميراث الحسن والحسين عليهما السلام. إنها زمام الدين ونظام المسلمين وصلاح الدنيا وعزُّ المؤمنين؛ فمن ذا الذى يبلغ معرفة الإمام أو يمكنه اختياره هيهات هيهات خلت العقول

---

(٧٧) حسن حنفى: من العقيدة إلى الثورة (الإيمان والعمل - الإمامة)، مج٥، ص١٦٧.

(٧٨) المرجع السابق، ص ١٧٢.

وتاهت الحلوم وحارت الألباب وخسئت العيون عن وصف شأن من شأنه أو فضيلة من فضائله، وأقرت بالعجز والتقصير...»[٧٩].

يعتقد الإسماعيليون أن الإمامة أصل من أصول الدين، وركن من أركانه، بل إنها منصب إلهي يتولى فيه الإمام رئاسة الدين ورئاسة الدنيا معًا، وهو - عندهم - مختار من الله تعالى، ولا دخل للناس في اختياره؛ لذا وجبت طاعته. وبذلك تحولت الإمامة من نمط سياسي يقوم على هيمنة أرستقراطية ذات مضمون (قَبَلى) عند الأمويين والعباسيين (فى قريش) إلى نمط آخر يقوم على سيادة أرستقراطية تعتمد على فكر ثيوقراطي ذي مضمون (ديني) عند الشيعة (في آل البيت النبوي)؛ لذا فإن الشيعة قدَّموا بناءً مماثلاً - وإن اختلف بعض الشيء - لما قدَّمه الأمويون والعباسيون لهذا النمط السياسي السائد.

أصبحت الإمامة - إذن - عماد الأدب الشيعي، وصار الاحتجاج لعليّ بن أبي طالب - وذريته من بعده - مسيطرًا على فكرهم؛ فهم أولى الناس بسلطان الرسول ﷺ، وقد تدرج تميم بن المعز يدعو إلى ذلك تدرج الفكرة الشيعية نفسها؛ إذ يقول:

أَفْضَلُ العَالَمِينَ بَعْدَ الرَّسُولِ ... عِنْدَ أَهْلِ التَّمييزِ والتَّحْصِيلِ
خِدْنُه وَابْنُ عَمِّهِ وَأَخُوهُ ... وأَبُو سِبْطِهِ وَزَوجُ الْبَتُولِ[٨٠]

ويطلق الشيعة علىٍّ عليّ بن أبي طالب لقب «الوصي»؛ لأن النبي ﷺ

---

(٧٩) العاملي (محمد بن الحسن، ت١١٠٤هـ): الفصول المهمة في أصول الأئمة عليهم السلام، تنقيح: محمد صادق الكتبي، المطبعة الحيدرية، النجف، ط٢، ١٣٧٨هـ، ص١٤٣. وانظر أيضًا: الكرماني (حميد الدين أحمد بن عبدالله، ت٤١٢هـ): راحة العقل، تحقيق: محمد كامل حسين ومحمد مصطفى حلمي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص٤٢٤.

(٨٠) ديوان تميم بن المعز: ص ٣٥٥.

- فى رأيهم - أوصى له بالخلافة فى يوم «غدير خم» عقب عودته من حجة الوداع، ومرتبة الوصاية - عندهم - أقل من مرتبة النبوة وأعلى من مرتبة الإمامة؛ لذا لم يقل الفاطميون إن عليًّا كان إمامًا، بل وصيًّا؛ فيقول تميم مادحًا أخاه العزيز بالله:

فَيَا بْنَ الوَصِىِّ وَيَا بْنَ البَتُولِ ... وَيَا بْنَ نَبِىِّ الهُدَى المُصْطَفَى

وَيَا بْنَ المَشَاعِرِ والمَرْوَتَيْنِ ... وَيَا بْنَ الحَطِيمِ وَيَا بْنَ الصَّفَا

لَكَ الشَّرَفُ الهَاشِمِىُّ الَّذِى ... يُقَصِّرُ عَنْهُ عُلاَ مَنْ عَلاَ

فَمِنْ حَدِّ سَيْفِكَ تَسْطُو المَنُونُ ... وَمِنْ بَطْنِ كَفِّكَ يُبْغَى النَّدَى

وَلَو فَاخَرَتْكَ جَمِيعُ المُلُوكِ ... لَكَانُوا الظَّلَامَ وَكُنْتَ السَّنَا(٨١)

يرى الشيعة - أيضًا - أن المؤمن الحق لا بُدَّ أن يعرف إمام زمانه؛ بحيث إنه لا يدين إلا بالتشيع، وليس له أن يجهل إمام عصره؛ فلا إيمان - فى رأيهم - إلا بالتشيُّع ومعرفة الإمام؛ إذ يسمى تميم أباه الإمام فى قوله:

وَمَا هَزَّنِى إلاَّ الإِمَامُ وَعَطْفُهُ ... وَإِطْفَاءُ ذَاكَ الجَمْرِ مِنْ ذَلِكَ الصَّدْرِ(٨٢)

وكذلك يقول فى أخيه العزيز:

أَنْتَ إِمَامٌ لِى بِلاَ تَقَيُّدِ ... لا هُمَّ فَاشْهَدْ ثُمَّ لاهُمَّ اشْهَدِ

إِنَّ نِزَارًا غَايَتِى وَمَقْصِدِى ... وَمَوْئِلِى وَمَعْقِلِى وَمُسْنَدِى

وَعُدَّتِى وَعُمْدَتِى وَمَعْقِدِى ... أَنَا بَرِىءٌ مِنْ عِدَاكَ مُفْتَدِ(٨٣)

---

(٨١) ديوان تميم: ص١٢، وانظر أيضًا: ٦٣، ٣١٢.

(٨٢) نفسه: ص ١٥٠، وانظر أيضًا: ٣٦٥.

(٨٣) نفسه: ص ١٢٧.

يعتقد الفاطميون أن هذا الإمام الواجب الطاعة هو حُجَّة الله على خلقه، جعله واجبَ المعرفة، ومصدرَ الهدى، حتى لا يأتى الناس يوم القيامة يُحاجُّون الله بجهلهم[٨٤]؛ لذا يقول تميم فى إمامه العزيز بالله:

إنَّمَا أَنْتَ «حُجَّةُ اللَّه» لاَحَتْ ... فِى الْبَرَايَا وَوَارِثُ الأَنْبِيَاءِ
فَابْقَ مَا شِئْتَ فِى نُمُوٍّ مِنَ الْمُلْـ ... ـكِ عَلَى رَغْمِ آنُفِ الأَعْدَاءِ
لَكَ عِنْدَ الزَّمَانِ عَهْدٌ جَمِيلٌ ... وَلَدَى الْمَكْرُمَاتِ حُسْنُ بَلاَءِ[٨٥]

فهو يصف إمامه بأنه حجة الله التى أنارت مشارق الأرض ومغاربها، وهو معنًى من معانى تأويلاتهم الباطنية، وصفة من صفات الأئمة عندهم؛ فالإمام هو الذى يبين للناس ما غمض عليهم، ويوضح ما أُشكل على فهمهم؛ لأنه وارث علم الأنبياء؛ أى أن محصول ما جاء به الأنبياء قد جُمِع فى الإمام، الذى نتقرب إلى الله بطاعته، وهو القائم على الدين يحميه، والملك يُبقيه[٨٦].

إن الإمامة - بلا شك - تُعَدُّ أهم عقيدة فى عقائد الفاطميين، بل فى عقائد الشيعة عامة؛ فهى - فى عقيدتهم - إحدى دعائم الإسلام، بل إنها المحور الذى تدور عليه هذه العقائد؛ فلا دين - عندهم - لمن لا يعتقد إمامة الأئمة المنصوص عليهم من أهل بيت الرسول ﷺ، ولا يقبل الله تعالى عمل مسلم إن لم يعتقد ويؤمن بولايتهم ويطيعهم مثل طاعتهم للرسول الكريم وطاعتهم لله تعالى؛ فهذه ثلاث طاعات مقرونة متصلة أمر بها الله تعالى فى كتابه

---

(٨٤) القاضى النعمان: دعائم الإسلام، جـ١، ص٦٧. وانظر أيضًا: إبراهيم الدسوقى جاد الرب: شاعر الدولة الفاطمية؛ تميم بن المعز، ص٨٦.

(٨٥) ديوان تميم: ص ٢٦.

(٨٦) ديوان تميم: ص ٢١٩، ٢٤٤، ٢٦٢.

الكريم: ﴿أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الأَمْرِ مِنكُمْ﴾(*)؛ فالأئمة – فى رأى الشيعة – هم أولو الأمر الذين ذكرهم الله تعالى فى هذه الآية الكريمة[٨٧].

وقد نظم المؤيد فى الدين هذه العقيدة قائلاً:

وَهُمْ أُولُو الأَمْرِ أَئِمَّةُ الهُدَى ... عِصْمَةُ مَنْ لاَذَ بِهِم مِنَ الرَّدَى

مَفْرُوضَةٌ طَاعَتهُم عَلَى الأُمَم ... قَاطِبَةً مِنْ عَرَبٍ وَمَنْ عَجَم

اقْرَأ: أَطِيعُوا اللَّهَ وَالرَّسُولاَ ... ثُمَّ أُولِى الأَمْرِ بِهِم مَوصُولاَ

ثَلاَثُ طَاعَات غَدَتْ مَعْلُومَهْ ... فِى آيَة وَاحِدَة مَنْظُومَهْ[٨٨]

ولعل أهم شروط الولاية – عندهم – وجوب معرفة الإمام، واستدل الفاطميون على وجوب معرفة الإمام بحديث قيل إنه للنبى ﷺ، وهو «من مات ولم يعرف إمام زمانه مات ميتة جاهلية»، ورُوِى عن جعفر الصادق أنه فسَّر الجاهلية بقوله «الجاهلية جاهليتان: جاهلية كفر، وجاهلية ضلال، أما جاهلية الكفر فما كان قبل مبعث النبى ﷺ، وأما جاهلية الضلال فهى من ضل إمام زمانه؛ فَضلَّ عن معالم دينه، وغرق فى طوفان البدع والضلالات[٨٩]؛ إذ يقول المؤيد ناظماً تلك العقيدة:

وَإِنَّمَا الطَّاعَةُ للأَطْهَارِ ... آلُ النَّبِىِّ الصَّفْوَةُ الأَبْرَارِ

آلُ الرَّشَادِ والتُّقَى وَالعِصْمَه ... أَئِمَّةٌ مَا قَارَنَتْهُم وَصْمَه

(*) سورة النساء: آية ٥٩.

(٨٧) القاضى النعمان: الهمة فى آداب اتباع الأئمة، تحقيق: محمد كامل حسين، دار الفكر العربى، القاهرة، د.ت، جـ١، ص١٩، ٣٨، ودعائم الإسلام، جـ١، ص٤٦. وانظر أيضًا: أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ٤، ص١١٠، ومحمد كامل حسين: فى أدب مصر الفاطمية، ص٢٢.

(٨٨) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٠٥، ٢١٧.

(٨٩) المؤيد فى الدين: المجالس المؤيدية، ص ١١٥.

جَرَى بِهَا لَفْظُ الكِتَابِ وَاتَّسَــقْ يُخْبِرُ عَنْ عُمُومِهَا عَلَى نَسَقْ

كَطَاعَةِ اللَّهِ عَلَى خَلِيقَتِه وَالْمُصْطَفَى عَلَى جَمِيعِ أُمَّتِه

فِى كُلِّ عَصْرٍ مِنْهُمُ إِمَامُ لاَ يَهْتَدِى إِلاَّ بِهِ الأَنَامُ

يَمُوتُ مَنْ يَعْرِفُهُ مَرْضِيًا وَالْمُنْكِرُ الجَاحِدُ جَاهِلِيًا(٩٠)

وبذلك أصبحت الإمامة – فى نظر الإسماعيلية – هى قيادة العالم وحمل الحقيقة إليه، ولا بُدَّ من وجود هذا المرشد فى كل عصر حتى لا يبقى العالم جاهلاً، وأن عليًا والأئمة من ذريته هم الذين اختُصوا بذلك.

ومما لا شك فيه أن الفاطميين جميعًا يشتركون فى أن الله – سبحانه وتعالى – قد اختار الأئمة وأقامهم، وجعل كلَّ إمام منهم حُجَّةً على أهل عصره وقائمًا بينهم بأمره؛ فلا تخلو الأرض من هذه الحُجَّة، إما ظاهر مكشوف وإما باطن مستور؛ فإذا كان الإمام ظاهراً جاز أن يكون حجته مستوراً، وإذا كان الإمام مستوراً فلا بُدَّ أن يكون حجته ودعاته ظاهرين(٩١)، وذلك لتدبير شئون الأمة وحفظ دين الله، وفى ذلك يقول المؤيد:

الإِمَامُ المُسْتَنْصِرُ الطُّهْرُ مَوْلَى هُوَ لِلَّهِ حُجَّةٌ فِى العِبَادِ(٩٢)

وقوله:

يَا وَلِىَّ الإِلَهِ يَا حُجَّةَ اللَّـ ـهِ عَلَى خَلْقِهِ غَدَاةَ الخِصَامِ(٩٣)

---

(٩٠) ديوان المؤيد: ص ٢٠٥، وانظر أيضًا: ٢٤٦، ٢٤٨.

(٩١) الشهرستانى: الملل والنحل، جـ١، ص ١٩٢. وانظر أيضًا: على سامى النشار: نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام، جـ٢، ص٤٠٤.

(٩٢) ديوان المؤيد فى الدين: ص٢٧٧.

(٩٣) نفسه: ص ٢٩٦.

وهكذا، فإن وجود إمام لكل عصر – فى رأى الشيعة عامةً – أمر ضرورى لا غنى عنه؛ لأن الغاية من التشريع السماوى والتوجيه الإلهى لا تتحقق دون إمام جائز لمثل هذه الهداية، وهذه العلوم الربانية؛ فالإمامة هى نظام واجب، وتنتقل بوراثة لا تنقطع إلى أفراد الذرية النبوية الحائزين لمثل هذه الصفات(٩٤).

٣- العصمة:

تؤمن الإسماعيلية – كما أمنت فرق الشيعة كلُّها – بالعصمة اللامتناهية للإمام؛ فالإمامة – كما يعتقدون – لقب من الله، وهى واجبة لحفظ الشريعة وجوبًا أزليًّا فى علم الله القديم، كما أنها منصب إلهى كالنبوة؛ فلا يصدر عن الإمام خطأ، ولا يرتكب معصية؛ فكما أن الله – سبحانه وتعالى – يختار مَنْ يشاء من عباده للنبوة والرسالة، كذلك يختار من يشاء للإمامة، ومع أن الإمام لا يُوحَى إليه، فإنه يتلقى التسديد الإلهى؛ إذ هو وارث العلم اللَّدُنِّى؛ فكأن الإمام – فى نظر الشيعة – فى مرتبة دون النبى وفوق البشر، ولذا اعْتُبر معصومًا عن الكبائر والصغائر، وإلا زالت الثقة فيه.

وبذلك كُلِّه اتفق الشيعة على أنه لا بُدَّ فى كل عصر من إمام معصوم قائم بالحق، يُرجع إليه فى تأويل الظواهر وحل الإشكالات فى القرآن والأخبار والمعقولات، واتفقوا على أنه المتصدى لهذا الأمر، وأن ذلك جارٍ فى نسبهم لا ينقطع أبد الدهر، ولا يجوز أن ينقطع؛ إذ يكون فيه إهمال الحق وتغطيته على الخلق وإبطال قوله عليه السلام: «إن كل سبب ونسب ينقطع إلا سببى ونسبى»، وقوله: «ألم أترك فيكم القرآن وعترتى؟!»، واتفقوا على

(٩٤) انظر: جولدتسيهر: العقيدة والشريعة فى الإسلام، ص ١٧٦.

أن الإمام يساوى النبى فى العصمة والاطلاع على حقائق الحق فى كل الأمور، إلا أنه لا ينزل إليه الوحى، وإنما يتلقى ذلك من النبى؛ فإنه خليفته وبإزاء منزلته(٩٥).

من هنا أتت ضرورة الإمامة المتصلة التى تقوم بوظيفة الوحى المنقطع؛ فالأئمة خلفاء الرسل، أو الإمام المعصوم هو وحده صاحب الحق فى الاجتهاد؛ لأنه معصوم من الخطأ، وبالتالى هناك أمان فى الحكم بالهوى وغلبة الظن والوقوع فى الخطأ والزلل؛ لذا فلا عجب أن يرفع تميم ابن المعز أباه فوق البشر؛ فيقول:

وَكَيْفَ يُحْصِي الْوَرَى عَدا مَنَاقِبَ مَنْ ... لَمْ يُلْفَ شِبْهٌ لَهُ فِي النَّاسِ كُلِّهِمُ(٩٦)

أو يجعله معصومًا؛ فيقول:

وَالَّذِي يُرْتَجَى لِدِينٍ وَدُنْيَا ... وَالْمُصَفَّى مِنْ كُلِّ عَيْبٍ وَذَامِ

وَالَّذِي رَأْيُهُ إِذَا أَلْيَلَ الْخَطْـ ... ـبُ وَأَعْيَا أَمْضَى مِنَ الصَّمْصَامِ

وَالَّذِي صَوْلُهُ إِذَا صَالَ فِي حَرْ ... بِ الأَعَادِي كَصَولَةِ الضِّرْغَامِ(٩٧)

وقد جعل العصمة أيضًا لأخيه العزيز؛ إذ يقول:

لَمْ يَخْلُقِ اللَّهُ فِيكَ سَاقِطَةً ... تُسْخِنُ عَيْنَ الْعُلاَ وَلاَ كَدَرا(٩٨)

---

(٩٥) أبو حامد الغزالى (أبو حامد محمد بن محمد، ت٥٠٥هـ): فضائح الباطنية، حققه: عبدالرحمن بدوى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٣هـ = ١٩٦٤م، ص٤٢. وانظر أيضًا: حسن حنفى: هموم الفكر والوطن؛ التراث والعصر والحداثة، دار قباء، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨م، جـ١، ص٢٥٤.

(٩٦) ديوان تميم بم المعز: ص ٣٦٦.

(٩٧) نفسه: ص ٣٦٧.

(٩٨) السابق: ص ١٦٠.

وأخيراً يقول فيه:

أنـــتَ الصـِّـرَاطُ المُسْتَقِــيـ ـــمُ مِـنَ الصـِّـرَاطِ المُسْتَقِـــيمِ[99]

والناظر إلى هذه الأبيات يظنها مبالغةً، ولكن الفاطميين قد أسبغوا على أئمتهم صفاتٍ كثيرةً، واشترطوا فيمن يقوم بمنصب الإمامة شروطًا وصفاتٍ عديدة يجب أن يتميزوا بها عمَّن سواهم من البشر، أهمها: «العلم، والعدل، والزهد، والتقوى، والشجاعة، والكرم...إلخ»، ولكن أهمها على الإطلاق هي «العصمة»؛ لأنها محور مهم جداً من محاور عقيدتهم.

وقد تنوعت هذه العقيدة في شعر المؤيد في الدين الشيرازي؛ إذ أصبحت ذات علاقة وطيدة بالإمامة التي جعلوها قصراً على آل البيت النبوي ليمنعوا مَنْ سواهم مِنْ التطلع إليها؛ إذ يقول:

وإنَّمَـــا الطَّاعَــةُ للأَطْــهَارِ ... آلُ النَّبِـــيِّ الصَّــفْوة الأَبْــرَارِ

آلُ الرَّشَادِ والتُّقَى وَالعِصْــمَهْ ... أئمَّــةٌ مَـا قَارَنَتْــهُم وَصْمَـــــهْ

جَرَى بِهَا لَفْظُ الكتَابِ وَاتَّسَـقْ ... يُخْــبِرُ عَــنْ عُمُومِهَـا عَلَى نَسَـقْ

كَطَاعةِ اللَّهِ عَـلَى خَلِـيْقَـتِه ... وَالمُصْـطَفَى عَلَـى جَمِيعِ أُمَّتِه[100]

وقوله أيضًا:

إمَــامٌ يُــرَى دَائـبًا دَأبُـــــهُ ... إقَامَـــةُ فَــرْضٍ وَإِحْــيَاءُ سُــنَّهْ

إمَـامٌ يُحَــكِّمُ فِي الجَاحِـدِينَ ... حِـدَادَ السُّــيوفِ وسُمْــرَ الأَسِنَّهْ

إمَـامٌ إذَا عَـنَّ خَطْــبٌ غَــدَا ... إلَـى رَأيِه فِـيْه تُثْــنَى الأَعِـــنَّه

(٩٩) السابق: ص ٤٠٣.

(١٠٠) ديوان المؤيد في الدين: ص ٢٠٥، ٢٣٣.

إمَــامٌ يَــؤُمُّ صَــلاَحَ العِبَادِ وَمَــا للصَّــلاَحِ سِــوَاهُ مَظَــنَّه
إمَــامُ الهُــدَى وَالهُمَامُ الَّذِى بِـه قَــوِيَتْ لِمــوَالِيه مُــنَّه(١٠١)

وهكذا ، فإن الشرعية السياسية عند الشيعة تنبثق من الشرعية الدينية، التى يرون أنها تنبثق عن الله - سبحانه وتعالى - والتى نُقلت عن طريق الرسول ﷺ، وأى سلطة تعتمد على أساس آخر يصبح حكمها اغتصابًا لدولة الحق/ دولة الله الدنيوية. علاوة على ذلك ، فإن المذهب الشيعى يؤكد أن الإمام يجب أن يكون معصومًا عن أى خطيئة؛ فوظيفته - بوصفه سلطة سياسية - ترتكز على القيادة الروحية؛ لأن الدولة أساسًا كيان دينى سياسى.

٤- الوصيَّة:

لعلَّ بداية النظرية السياسية لدى الشيعة عامةً تنطلق من مبدأ نقد اختيار الإمام نفسه؛ فقد بطل القول بالاختيار عندهم؛ حيث يتم تنصيب الإمام بالنص من الله ورسوله، وليس بالبيعة والاختيار من الناس، وإنه من الواجب أن ينصَّ كلُّ إمام على خلفه، وذلك لأن الإمامة ميراث للنبوة وامتداد لها؛ فإذا كانت بعثة الأنبياء لُطفًا ورحمةً من الله تعالى بعباده؛ فإن لطفه - عزَّ وجلَّ - لا يختصُّ بعصرٍ دون عصر؛ فللإمام كل ما للنبى عدا الوحى والكتاب.

الإمام - إذن - يُعيَّن بالنص؛ فالإمامة مستمرة مدى الحياة عند الإسماعيلية، لا تتوقف عند إمام معين - كما تذهب الاثنا عشرية - بل لا بُدَّ من إمام معصوم مستتر أو ظاهر، ولولا وجود الإمام لساحت الأرض بمن فيها؛ فالإمام - إذن - عنصر وجودى خُلِق الكون لأجله، ولا يوجد الكون بدونه، ولو لم يُوجد لما وُجد الكون؛ فهو مركز الكون ونقطة الوجود؛ «فأين

(١٠١) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٥٤.

الاختيار من هذا؟ وأين العقول من هذا؟ وأين يوجد هذا؟ راموا إقامة الإمام بعقول جائرة بائرة ناقصة وآراء مضلة، فلم يزدادوا منه إلا بُعدًا، رغبوا عن اختيار الله واختيار رسوله إلى اختيارهم، والقرآن يناديهم: «وربك يخلق ما يشاء ويختار ما كان لهم الخيرة من أمرهم سبحان الله وتعالى عما يشركون»، وقال عز وجل «وما كان لمؤمن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمرًا أن يكون لهم الخيرة من أمرهم»؛ فكيف لهم باختيارهم الإمام، والإمام عالم لا يجهل، راعٍ لا ينكل، معدن القدس والطهارة، والنسك والزهادة، والعلم والعبادة...»[١٠٢].

وفى ذلك يقول القاضى النعمان: «لو سألونا، كيف يكون عقد الإمام؟ قلنا لهم، بما لا يدفعه أحد منكم ولا من غيركم: إنها بالنص والتوقيف الذى لا تدخل على القائل به حجة، ولا تلزمه معه لخصمه علة»[١٠٣]؛ لأن الإمامة ليست من المصالح العامة التى تُفوَّض إلى نظر الأمة ويتعين القائم بها بتعيينهم، بل هى ركن الدين وقاعدة الإسلام، ولا يجوز لنبى إغفالها ولا تفويضها إلى الأمة، بل يجب عليه تعيين الإمام لهم، ويكون معصومًا من الكبائر والصغائر[١٠٤].

---

(١٠٢) العاملى: الفصول المهمة فى أصول الأئمة عليهم السلام، ص١٤٣. وانظر أيضًا: المسعودى: مروج الذهب، جـ٣، ص٢٣٨. وعلى سامى النشار: نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام، جـ٢، ص٢٧٤، ٢٧٥. وفلهوزن (يوليوس): أحزاب المعارضة السياسية الدينية فى صدر الإسلام، «الخوارج والشيعة» ترجمة: عبدالرحمن بدوى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٨م، ص٢٤٠. وبونلدسن (دوايت.م): عقيدة الشيعة، تعريب: ع.م، مؤسسة المفيد، بيروت، ط١، ١٤١٠هـ= ١٩٩٠م، ص٣١١.

(١٠٣) القاضى النعمان: دعائم الإسلام، جـ١، ص ٤٢، ٤٣.

(١٠٤) ابن خلدون: المقدمة، ص١٩٦. وانظر أيضًا: أفكار أحمد زكى على: أثر العقيدة فى تشكيل الصورة فى شعر الشيعة فى العصر الأموى، رسالة ماجستير، بقسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٨ وما بعدها.

انظر إلى تميم بن المعز قائلاً فى أخيه العزيز بالله:

إِمَامٌ كَأَنَّ اللَّهَ وَصَّاهُ بِالْعُلاَ ... فَلَيْسَ لَهُ فِى غَيْرِ مَعْلُومِهَا أَرَبْ

كَرِيمُ الْمُحَيَّا مَاجِدُ الأَصْلِ نُزِّلَتْ ... بِتَفْضِيلِهِ الآيَاتُ تُدْرَسُ فِى الْكُتُبْ

أَقِيسُ بِكَ الأَمْلاَكَ طُرًّا فَلاَ أَرَى ... سِوَاكَ زَكِىَّ الأَصْلِ وَالْفَرْعِ وَالنَّسَبْ

فَيَا بْنَ رَسُولِ اللَّهِ وَابْنَ وَصِيِّهِ ... وَحَسْبُكَ ذَا جَدًا وَحَسْبُكَ ذَاكَ أَبْ[105]

أما المؤيد فى الدين الشيرازى فيقول فى إمامه «المستنصر»:

إِمَامُكَ مَنْ لِلدِّينِ قَامَ مُنَادِيًا ... إِمَامٌ لَهُ فِى الْخَافِقَيْنِ نِدَاءُ

إِلَيْهِ انْتَهَى نَصُّ الإِمَامَةِ، عِلْمُهُ ... لِمَرْضَى قُلُوبِ الْعَالَمِينَ شِفَاءُ

فَمَنْ بَعْدَهُ يُبْغَى وَهَلْ قَطُّ يُشْتَفَى ... مَكَانَ زُلاَلٍ بِالأُجَاجِ ظِمَاءُ؟

وَهَلْ لِسِوَاهُ فِى ثُبُوتِ إِمَامَةٍ ... دَلاَئِلُ قَامَتْ لِلْوَرَى شُهَدَاءُ؟

فَإِنَّ السَّمَوَاتِ الْعُلَى وَنُجُومَهَا ... جَمِيعًا لأَشْهَادٌ بِهَا نُطَقَاءُ[106]

يأخذ هذا الشعر بمبدأ الوصاية دليلاً على أن الإمامة ميراث مقدس يتم «بالنص»؛ أى «بالدلالة الصريحة» على ذلك؛ فكما أن النبى ﷺ قد اختار عليًّا وعيَّنه صراحة ليكون خليفةً له فيما بُعث من هداية الأمة وحكمها وتدابير أمورها، فكذلك الإمام ينص على من يخلفه؛ لذا صارت الإمامة مبدأً جوهريًّا يُوضح لنا الطريقة التى عالجت بها العقيدة الفاطمية تعاقب أئمتها بعد على بن أبى طالب رضي الله عنه حتى الإمام الحاضر، وأصبح كلُّ إمام غير أئمة الفاطميين مُغتصبًا للإمامة؛ لأن «النصِ» مظهر لإرادة الله نفسها.

---

(١٠٥) ديوان تميم بن المعز: ص٦٣.

(١٠٦) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٣٧.

التى يجب أن تخضع لها كل الآراء المختلفة فى تعيين الإمام؛ فهى - فى رأى الشيعة عامةً - شأن من شئون السماء لا دخل للبشر فيها مطلقًا.

من ناحية أخرى ، فإن الإسماعيلية يتفقون جميعًا فى القول بضرورة وجود إمام معصوم منصوص عليه من نسل محمد بن إسماعيل بن جعفر الصادق، والنص على الإمام يكون منْ الإمام الذى سبقه؛ بحيث تتسلسل الإمامة فى الأعقاب، وذلك بأن ينص الإمام على إمامة ابنه الأكبر، ولكن الإسماعيلية لم يلتزموا هذا النص منذ عهد الفاطميين حين نص المعز لدين الله على إمامة ابنه عبدالله من بعده، فمات عبدالله فى حياة أبيه، فلم ينص على إمامة ابن عبدالله، وإنما نص على إمامة ابنه الثانى العزيز، وقد حدث شىء قريب من هذا حينما مات المستنصر فقام الوزير بدر الجمالى بتعيين ابن شقيقته المستعلى وأبعد نزارًا صاحب النص، وهو الابن الأكبر للمستنصر، وكان هذا سببًا فى انشطار الإسماعيلية إلى مستعلية ونزارية، وقد تكرر الأمر نفسه فى عصرنا الحديث حينما أوصى أغاخان الثالث المتوفى ١٩٥٧م لحفيده «كريم»، ولم يوصِ لأحدٍ من ولديه «على وصدر الدين» بالرغم من أن عليًا - والد كريم - كان لا يزال على قيد الحياة، ولكن لعل لمسلك علىّ - والد كريم - الشخصى من أخذ بأسباب اللهو إلى درجة مسيئة قد أجبرت الإمام الإسماعيلى على حرمان ولده من الإمامة حتى لا يحطُّ من قدر الطائفة أمام بقية طوائف المسلمين وغير المسلمين على حدٍ سواء[١٠٧].

٥- التَّقيَّة:

اهتم الشيعة بالتَّقيَّة اهتمامًا بالغًا، وبحثوها - بشكل مفصل - فى كتبهم الفقهية، واستدلوا على تشريعها وجوازها بالكتاب والسنة والعقل،

---

(١٠٧) انظر: مصطفى الشكعة: إسلام بلا مذاهب، ص ٢٣٢، ٢٣٣.

وهى تعنى أن تقول أو تفعل غير ما تعتقد؛ لتدفع الضرر عن نفسك، أو مالك، أو لتحتفظ بكرامتك، كما لو كنت بين قوم لايدينون بما تدين، وقد بلغوا الغاية فى التعصب، بحيث إذا لم تجارهم فى القول والفعل تعمدوا إضرارك والإساءة إليك؛ فتماشيهم بقدر ما تصون به نفسك، وتدفع الأذى عنك؛ لأن الضرورة تقدر بقدرها، وهى تمثل – عندهم – النظام السرى فى شئونهم؛ فإذا أراد إمام الخروج والثورة على الخليفة وضع لذلك نظامًا وتدابير، وأعلم أصحابه بذلك فكتموه، وأظهروا الطاعة، حتى تتم الخطط المرسومة؛ فهذه تقيَّة، وإذا أحسُّوا ضرراً من كافر أو سُنِّى داروه وجاروه وأظهروا له الموافقة؛ فهذه أيضًا تقيَّة(١٠٨).

وتُعَدُّ «التَّقيَّة» – إذن – ركنًا أساسيًا من معتقدات الشيعة؛ حيث إن أئمتهم قد اعتبروها أصلاً مهما فى الدين؛ إذ يقول الإمام جعفر الصادق «التقية من دينى ودين آبائى، ولا دين لمن لا تقيَّة له، وإن الله يجب أن يُعْبَدَ فى السر كما يجب أن يُعْبَدَ فى العلانية، والمذيع لأمرنا كالجاحد له»(١٠٩)؛ أى أنه يرى أن ظهور الأئمة يعرض شيعتهم وأتباعهم لأعظم الأخطار؛ لذا فقد أحيا سُنَّةً قديمةً تبقى معها الدعوة والإمامة بمأمن من الغوائل، وقوام تلك السياسة هى أن يتحصن الأئمة بالاستتار، ودعاتهم بالتَّقيَّة.

ومن اللافت للانتباه فى ديوان تميم بن المعز أننا لا نجد ذكراً لمصطلح «التقية»؛ حيث كانت الدعوة الشيعية قد دخلت فى دور الظهور،

---

(١٠٨) انظر: أحمد أمين: فجر الإسلام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٤٧هـ = ١٩٢٨م، ص٣٢٧ . وضحى الإسلام، جـ٣، ص٢٤٧. وكوربان: تاريخ الفلسفة الإسلامية، ص٨٤، وجولدتسيهر: العقيدة والشريعة فى الإسلام، ص١٨٠، ١٨١، وكامل مصطفى الشيبى: الصلة بين التصوف والتشيع، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص٤٠٢، ٤٠٣. ومحمد جواد مغنية: الشيعة فى الميزان، دار الجواد، بيروت، ط١٠، ١٤٠٩هـ = ١٩٨٩م، ص٤٨، ٤٩.

(١٠٩) القاضى النعمان: دعائم الإسلام، جـ١، ص٥٩، ٦٠. والشهرستانى: الملل والنحل، جـ١، ص١٩١. والمؤيد فى الدين: المجالس المؤيدية، ص٢٧٧. والكلينى (محمد بن يعقوب الكلينى الرازى، ت٣٢٩هـ): أصول الكافى: دار الأسوة، طهران، ط١، ١٣٧٦هـ. ش=١٤١٨هـ.ق، جـ٢، ص٢٤٨.

وكوَّنت دولة قوية الجانب هى الدولة الفاطمية بمصر، وكانت هذه الدولة فتيةً سواء في عصر الإمام المعز لدين الله الفاطمى أو العزيز بالله؛ لذا نجد تميم يفتخر بهذه الدولة قائلاً:

تَهُونُ عَلَىَّ صِعَابُ الأُمُورِ ... وَيَصْغُرُ عَنِّى جَمِيعُ الوَرَى

أَنَا ابْنُ (المُعِزِّ) سَلِيلُ العُلا ... وَصِنْوُ (العَزِيز) إِمَامُ الهُدَى

سَمَا بِى مَعَدٌّ إِلَى غَايَةٍ ... مِنَ المَجْدِ مَا فَوقَهَا مُرْتَقَى

فَرُحْتُ بِهَا فَاطمِىَّ النِّجَارِ ... حُسَيْنِيَّهُ عَلَوِىَّ الجَنَى

وَمَا احْتَجْتُ قَطُّ إِلَى ناصرٍ ... وَلاَ رُحْتُ يَوْمًا ضَعِيفَ القُوَى

وَلَمْ أَسْتَشِرْ فِى مُلِمٍّ ينوبُ ... مُشِيراً أَرَى مِنْهُ مَا لا أَرَى

وَلَسْتُ بِوَانٍ إِذَا مَا أَمَرٌّ ... زَمَانٌ وَلاَ فَرِحٍ إِنْ حَلاَ

إِذَا أَصْبَحَ المَوتُ حَتْمًا فَلاَ ... تَخَفْهُ رَنَا وَقْتُه أو نَأى

وَإِنَّا لَقَومٌ نُرُوعُ الزَّمَانَ ... وَلَسْنَا نُرَاعُ إِذَا مَا سَطَا(١١٠)

أما المؤيد فى الدين فيرى أن «التَّقيَّة» مبدأ أساسى من مبادئ العقيدة الإسماعيلية، به تمام الدين وكمال اليقين، فلا دين لمن لا تقيَّة له؛ إذ يقول:

رَضِيْتُ التَّسَتُّرَ لِى مَذْهَبًا ... وَمَا أَبْتَغِى عَنْهُ مِنْ مَعْدِلِ(١١١)

وقوله أيضًا:

تَعَالَى الَّذِى قَدْ صَانَ أَسْرَارَ دِينِه ... فَلبَّسَهَا ستراً وَجَلَّلَها صَمْتَا(١١٢)

---

(١١٠) ديوان تميم: ص٨، ٩، وانظر أيضًا: ص٩٢، ٣٦٤، ٣٧٤، ٣٩١.

(١١١) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٩٠.

(١١٢) نفسه: ص ٢٩٢.

وقد تعنى «التَّقيَّة» الحيطة والحذر من القوى الظالمة التى تأخذ المتهم دون محاكمة عادلة أو تأذن له بالدفاع عن نفسه؛ فيحتمى المتشيع بالسِّتر حتى يتقى أعداءه، ويحافظ على حياته؛ لذا فإن المؤيد يصور «التَّقيَّة» بالدرع الذى يحتمى به؛ فيقول:

العِلْمُ سَيْفِى، وَالرَّشَادُ مَطِيَّتِى وَالسِّتْرُ دِرْعِى، وَالأَمَانَةُ مِغْفَرِى(١١٣)

وفى النهاية يرى الشيعة أن «التقية» نوع من الغيبة أو التستر المؤقت فى مكان ما ولفترة ما حتى يمكن للإمام أن يرجع مرة أخرى ليعيد الحق إلى أصحابه، ولكن هذه التقية ليست إلا مجاراة للمجتمع فى عقائده وامتناعًا عن إثارته بما قد يستفزه من عقيدة ذلك المتقى للشر الذى قد يقع عليه، وبذلك يصبح السكوت - فى حد ذاته - نوعًا من المجاراة.

٦- المهديَّة:

ترتبط عقيدة «المهديَّة» عند الشيعة بعقيدة «الرجعة»؛ فهى تعتبر أساسًا لها، ولكن ثمة فرقًا بينهما؛ **فالمهدية** تُعَدُّ جزءًا داخلاً فى إطار أوسع، وهو إطار الرجعة، وتعنى عودة الإمام المنتظر، أما **الرجعة** فإنها تعنى عودة الإمام وغير الإمام(١١٤).

من ناحية أخرى، فإن الكلام عن الرجعة - فى حد ذاته - كلام عن المهدية؛ حيث إن المهدية جزء من الرجعة؛ فهى تُبشر بعودة الإمام الغائب الذى يأتى بالحق والخير والعدل بعد انتشار الجور والظلم والجبروت ؛ لذا كانت هذه العقيدة - على ما فيها من بُعْدٍ عن الإسلام - «محاولة لرفع الروح المعنوية للشيعة، ودفعهم للتماسك والاستمرار ما دام إمامهم ما يزال

---

(١١٣) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٢٣.

(١١٤) انظر: غريب محمد على أحمد: الرواسب الشيعية فى الشعر الأيوبى، رسالة ماجستير، بقسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٣٩٧هـ = ١٩٧٧م، ص٧٦.

حيًا، وما دام باب الأمل مفتوحًا، وأنه سيعود يومًا ما؛ ليقودهم إلى النصر النهائي ضد الظلمة الجبَّارين»(١١٥).

لقد جهر الشيعة - على اختلاف فرقهم - بعقيدتهم في رجعة الإمام المنتظر، الذي سيأتي وينشر على الناس لواء الأمن والسلام والعدل، ويُخلِّص المسلمين من الظلم الواقع عليهم من حكامهم، ويرد إلى الشيعة حقهم المسلوب؛ فحين مات محمد بن إسماعيل ادَّعى أتباعه أنه لم يمت، وإنما هو حي موجود، وأنه مهدى الأمة، قد تغيَّب في بلاد الروم، وأنه القائم المهدي، الذي سوف يعود بعد غيبته ليملأ الأرض عدلاً وإنصافًا بعد أن ملأها الظلمة - من آل أمية وآل العباس - جورًا وظلمًا.

وبذلك أصبح القول بالمهديَّة شُغل الإسماعيلية الشاغل، كما أصبحت أداة سياسية يستخدمونها لنشر مذهبهم ودعم رأيهم وعودة الأمر إليهم، وهي أُمنية طالما تمنتها نفوسهم، وهتفت بها ألسنتهم؛ إذ يقول تميم مادحًا أخاه العزيز بالله:

إمَامَــةٌ مَهْـديَّةُ اللِّـــــواءِ	وَدَوْلَـــةٌ دَائمـــــةُ البَقَــــــاءِ
مَحفُــوفَةٌ بِالعِـــزِّ وَالبَهَـــاءِ	عَمَّمَـــتَ بِالعَـــدْلِ بَـنِي حَـوَّاءِ
وَسُنْــــتَهُم بمُحْــكَمِ الآرَاءِ	سِيَاسَــةَ الــوالدِ للأَبْنَـــــاءِ
سَالِمَــةٌ مِـنْ فِـتَنِ الأهْـــوَاءِ	ولَمْ تَزَلْ تَسْعَى عَلَى سيسَاءِ(١١٦)

فالشاعر يرى أن أخاه العزيز هو الإمام المهدي الذي أقام دولة الحق الدائمة، ودعا إلى العدل والإنصاف؛ فهو المخلِّص الذي أتى ليُخرج الناس مما هم فيه من ظلم وعذاب، ينصر المظلومين، ويأخذ حق المستضعفين؛ لأن

(١١٥) نصر حامد أبو زيد: الاتجاه العقلي في التفسير، دار التنوير، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م، ص٢٤.

(١١٦) ديوان تميم: ص ١٧، ١٦٧.

سياسته في الناس سياسة عادلة، تسير على النهج المستقيم لا اعوجاج فيها ولا ميل.

وكذلك يقول في العزيز أيضًا:

وَإِنَّكَ أَنْتَ الخَامِسُ القَائِمُ الَّذِي ... تَـدِينُ لَـهُ أَرْضُ العِـرَاقَيْنِ عَـنْ قَسْـرِ
وَإِنَّـكَ مَهْـدِيُّ الأَئِمَّـةِ كُلِّهِـم ... وَصَاحِبُ ذَا الوَقْتِ المُسَمَّى وَذَا العَصْرِ[117]

فهو يُطبِّق نظرية الشيعة الإسماعيلية في المهدية؛ إذ إن كلَّ إمامٍ من أئمتهم له مرتبة «قائم القيامة» أي «المهدي المنتظر»، والشاعر هنا ينعت العزيز الفاطمي بأنه خامس الأئمة في دور الظهور، وأنه المهدي الذي كانوا يبشرون به، ويدعون إلى قيام مملكته العادلة التي يرفرف على ربوعها الأمن، وتتحقق السعادة لأهلها.

وقد عبَّر المؤيد في الدين عن هذه العقيدة؛ فقال في إمامه الذي سيملأ الدنيا كلها قسطًا وعدلاً ويمحو الجور والظلم:

أَهْلاً بِطِيبِ زَمَانِ مَولاَنَا الَّذِي ... وَافَـى بِوَجْـهِ بِالسَّعَـادَةِ مُسْفِـرِ
زَمَـنٌ يُبَشِّـرُنَا بِخَيْـرٍ مُقْبِلٍ ... تَـتْرَى وَشَـرٌّ لا مَحَالَةَ مُـدْبِرِ[118]

وقوله أيضًا:

يَـا مَـنْ إِلَيهِ كُلُّ مَجْدٍ يَنْتَـهِي ... طُـرًّا وَمَجْـدُكَ لَيْـسَ بِالمُتَنَاهِي
أَسْكَنْتَ أَهْـلَ الأَرْضِ عَدْلاً جَنَّةً ... مَحْفُـوفَةً بِمَلاعِـبٍ وَمَلاهِ[119]

وبذلك، فإن حركة التشيع - منذ بدايتها - هي احتجاج واستنكار

---

(117) نفسه: ص ٢٠٦.

(118) ديوان المؤيد في الدين: ص ٢٢١، وانظر أيضًا: ٢٥٤، ٢٥٥.

(119) نفسه: ص ٢٩٩.

لمناهضة الخلفاء للحق الإلهى مناهضة عنيفة، وإبطالهم إياه بالقهر والاغتصاب الذى أصبحت الأسرة العلوية ضحيةً له، مع أنها وحدها – فى زعمهم – الجديرة بالخلافة. وهكذا نمت العقيدة المهدية عند الشيعة، وقويت حتى صارت عصباً حيويا فى مجموعة المبادئ الشيعية(١٢٠).

٧- الدَّور:

يؤمن أصحاب المذهب الإسماعيلى أن طبيعة الإمام ليست بشرية خالصة، وإنما هى طبيعة متمايزة وسامية؛ حيث يجمع الإمام فى شخصه بين ناسوت طبيعى وناسوت لاهوتى، والعلاقة بين الناسوتين تتمثل فى كون الأول خلافًا للثانى، ولذلك فإن الناسوت الطبيعى، بالرغم من أنه يشارك أجساد الناس الآخرين فيما يقع عليه من أحداث وعوارض، فإنه يتميز عن الأجساد العادية فى كونه يعكس عنه نظرات الأعين فيرتد إليها نظرها، مثل المرآة المصقولة التى تعكس النظرات الموجهة إليها. أما لاهوت الإمام فهو هذا الهيكل النورانى المتصل بهيكل روحانى محض، وهذا الهيكل النورانى هو الإمامة، ولكل إمام من الأئمة الذين يتعاقبون فى كل حقبة من حقب الدور هيكله النورانى القدسانى الخاص، ومجموع الأئمة يشكلون الهيكل النورانى الأعظم، وهو على وجه التقرير قبة ذلك الهيكل النورانى.

تتحدد عقيدة «الدَّور» – عند الشيعة الإسماعيلية – فى أن الأئمة الفاطميين هم خلفاء الأنبياء، وأنهم ينتظمون معهم منذ آدم فى أدوار سبعية، كل دورٍ يُختم بإمام سابع نبى أو من الخلفاء الفاطميين، ويسمونه «الناطق»، وهو يمثل عندهم العقل الأول الفعال فى عالم الطبيعة الذى تحولت إليه قدرة الله وأسماؤه وصفاته، ومن هنا كانت تُطلق على ممثوله من الأئمة، وهو الإمام السابع الحامل للنور الربَّانى الذى يتمثل فى كل إمام سابع منذ آدم، وكل

---

(١٢٠) انظر: جولدتسيهر: العقيدة والشريعة فى الإسلام، ص ١٩٦.

منهم يُمثِّل من سبقوه فى هذه الأدوار السبعية من الأئمة والرسل، ولذلك كانت صفات هؤلاء الأنبياء واحدة؛ بحيث تستطيع أن تقول مثلاً إن موسى هو آدم عصره، وهو نوح عصره، وعيسى عصره...إلخ، وأن الأئمة الذين خلفوا الأنبياء فى مرتبة واحدة أيضًا وصفات واحدة، ونتيجة ذلك أن إمام العصر - وهو وارث الأنبياء جميعًا وكل من سبقه من الأئمة - هو صاحب كل صفات الأنبياء والأئمة السابقين، ولذلك كان يُوصف الإمام الإسماعيلى فى الدور الفاطمى بأنه خليل الله، وكليم الله، والمسيح الذى يُحيى الموتى... إلى غير ذلك من خصائص الأنبياء[١٢١].

يقول تميم فى أخيه العزيز بالله:

بَشَّرَتْكَ السُّعُودُ بِالنَّصْـرِ وَالعِـ ـــزِّ وَجَـاءَتْكَ بِالعُـلاَ وَالبَقَـاء
إِنَّمـا أَنْـت «حُجَّةُ اللَّه» لاَحَـتْ فِى الـبَرَايَا وَوَارِثُ الأَنبِيَـاء[١٢٢]

وقوله أيضًا:

فَأَنْتَ بِاللَّه دُونَ الخَلْقِ مُتَّصِــل وَأَنْــتَ لِلَّــه فِيــهِم خَيْرُ مُؤْتَمرِ
وَأَنْـتَ آيَتُـهُ مِنْ نَسْـلِ مُرْسَــلِه وَأَنْتَ خَـيْرَتُه الغَرَّاءُ مِنْ مُضَرَ[١٢٣]

فالشاعر يصف الإمام بأنه الحُجَّةُ فى كلِّ الأحكام؛ لأنه مصدر الحكم، ولا يُراجع فى حكمه؛ فحكمه الحق والعدل، كما أنه وارث الأنبياء،

---

(١٢١) انظر: القاضى النعمان: أساس التأويل، ص ٤١، ٥١. ومحمد كامل حسين: طائفة الإسماعيلية، ص١٦٩. وشوقى ضيف: عصر الدول والإمارات (مصر- الشام)، ص٢٤٦، ٢٥٠، ومحمد حسن الأعظمى: الحقائق الخفية عن الشيعة الفاطمية والاثنى عشرية، ص٥٢. وكوربان (هنرى): تاريخ الفلسفة الإسلامية ص١٤٨. ومصطفى الشكعة: إسلام بلا مذاهب، ص٢٣٥.

(١٢٢) ديوان تميم: ص ٢٦.

(١٢٣) نفسه: ص ٢٢٥.

مشيراً إلى «نظرية الدور» التى تزعم أن الأئمة من آدم يتوالون فى أدوار حتى إذا خُتم الأئمة من الأنبياء بالرسول ﷺ بدأت سلسلة أئمة آل البيت، وبذلك يصبح العزيز وغيره من الأئمة الفاطميين ورثة الأنبياء، وأن محصول ما جاء به الأنبياء قد جُمع فى هذا الإمام.

يعتقد الشيعة - عامةً - بوجود هذا النور الأول الأزلى الذى انتقل من نبىٍ إلى نبىٍ ومن إمامٍ إلى إمامٍ، ولكن الخلاف الوحيد بين الإسماعيلية وبين الاثنى عشرية هو أن الاثنى عشرية تتوقف عند الإمام الثانى عشر، بينما الدور الأعظم عند الإسماعيلية ينتهى عند الإمام السابع، لتبدأ دورة أخرى للأئمة؛ إذ إن أُولى العزم - عندهم - سبعة هم: نوح، وإبراهيم، وموسى، وعيسى، ومحمد، وعلى ، ومحمد بن إسماعيل، أما علة كونهم سبعة فذلك لأن النظام الكونى والنظام الإنسانى كذلك؛ فأما عن النطاق الكونى فإن السماوات سبع، والأراضين سبع، وأما عن النظام الإنسانى فإن الجسد الإنسانى سبع: يدان ورجلان وظهر وبطن وقلب، والرأس الإنسانى سبع: عينان وأذنان وأنف وفم ولسان، والأئمة سبعة وقلبهم محمد بن إسماعيل(١٢٤).

وقد تأثر المؤيد فى الدين بهذه العقيدة تأثُّراً كبيراً، وذكرها فى شعره بشكل لافت؛ إذ ذكر دور الأنبياء لمقابلة دور النبى محمد ﷺ، وأن هذا النور الذى خلقه الله - سبحانه وتعالى - قبل خلق البشر ما زال ينتقل من ناطق إلى ناطق ومن نبى إلى نبى إلى الوصى حتى اتصل بالإمام؛ فيقول المؤيد مخاطباً إمامه:

يا لَوْحَ دِيْنِ الهُدَى ويَا قَلَمًا	نَاسَبَ لَوْحَ الإلَه وَالقَلَمَا
وَمَنْ تَلَقَّاهُ آدَمٌ فَنَجَا	إنَّكَ قَدْ كُنْتَ ذَلِكَ الكَلِمَا

(١٢٤) انظر: على سامى النشار: نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام، جـ٢، ص٢٨٣، ٢٨٦. وكامل مصطفى الشيبى: الصلة بين التصوف والتشيع، ص ١٩٨.

وَفُلْكُ نُوحٍ جَرَتْ كَذَاكَ بِهِ	فِي الْمَاءِ وَالْمَاءُ قَدْ طَغَا وَطَمَا
كَمَا أَتَى الْبَرْدُ وَالسَّلَامُ بِهِ	مِنْ رَبِّهِ لِلْخَلِيلِ إِذَا سَلِمَا
وَبِاسْمِهِ الْيَمُّ صَارَ مُنْفَلِقًا	فَجَازَ مُوسَى وَمَنْ بِهِ اعْتَصَمَا
وَعَيْنُ دَاوُدَ إِذْ تُلَاحِظُهُ	خَرَّ لَهُ سَاجِدًا إِذْ حَكَمَا
وَالرُّوحُ مِنْ رُوحِهِ بَدَا فَغَدَا	عِلْمًا لِيَوْمِ النُّشُورِ أَوْ عَلَمَا
خَاتَمُ مَجْدِ الَّذِي بِمَبْعَثِهِ	بَعْثَ النَّبِيِّينَ رَبُّهُمْ خَتَمَا
إِنْ كَانَ يَنْمِي إِلَى الْوَصِيِّ أَبًا	فَالْمُرْتَضَى مَفْخَرًا إِلَيْهِ نَمَا
مَا قُلْتُ زُورًا وَلَمْ أَقُلْ شَطَطًا	بَلْ هُوَ نُورٌ لِكُلِّ مَنْ فَهِمَا(١٢٥)

يستضيء الشاعر هنا بفكرة «الدَّور»؛ فيصور إمامه المستنصر بأنه مثل العقل الأول الفعَّال الذي يدخل في أدوار سبعية تشترك معه فيها الأئمة والرسل؛ إذ إن الإمام هو الكلمة التي دعا بها آدم ربَّه فتاب عليه، وكذلك هو سفينة نوح الذي نجَّاه ربُّه من الهلاك والضلال، كما أنه البرد والسلام الذي هبط على إبراهيم فنجاه من نار الظلم والجبروت، وهو عصا موسى التي قضت على السحر العظيم، وفصلت البحر إلى شقين فكان كل منهما كالطود العظيم، وهو لسان داود، وملك سليمان، وروح عيسى الذي يحيي الموتى بإذن ربه، ومعجزات خاتم الأنبياء ﷺ، وفضائل وصيِّ الأوصياء علي بن أبي طالب... إلى غير ذلك من المنن والمعجزات.

من ناحية أخرى ، فإن الأئمة – حسب عقيدة الدَّور – قد رُتِّبُوا في أدوار تشترك معهم فيها الأنبياء والرسل منذ آدم عليه السلام؛ فيأخذ اللاحق صفات السابق؛ إذ يقول المؤيد أيضًا:

---

(١٢٥) ديوان المؤيد في الدين: ص ٢٤٩، وانظر أيضًا: ص ٢٢٢، ٢٣٤، ٢٣٩، ٢٤١، ٢٩٢، ٢٩٣.

سَلاَمٌ عَلَى العِتْرَةِ الطَّاهِرَةِ وَأَهْلاً بِأَنْوَارِهَا الزَّاهِرَةِ
سَلاَمٌ بَدِيًّا عَلَى آدَمَ أَبِى الخَلْقِ بَادِيه وَالحَاضِرَة
سَلاَمٌ عَلَى مَنْ بِطُوفَانِه أُدِيرَتْ عَلَى مَنْ بَغَى الدَّائِرَة
سَلاَمٌ عَلَى مَنْ أَتَاهُ السَّلاَمُ غَدَاةَ أَحَفَّتْ بِهِ النَّائِرَة
سَلاَمٌ عَلَى قَاهِرٍ بِالعَصَى عُصَاةً فَرَاعِنَةً جَائِرَة
سَلاَمٌ عَلَى الرُّوحِ عِيسَى الَّذِى بِمَبْعَثِهِ شَرُفَتْ نَاصِرَةَ
سَلاَمٌ عَلَى المُصْطَفَى أَحْمَد وَلِىِّ الشَّفَاعة فِى الآخِرَةَ
سَلاَمٌ عَلَى المُرْتَضَى حَيْدَر وَأَبْنَائِه الأَنْجُمِ الزَّاهِرَةَ
سَلاَمٌ عَلَيْكَ فَمَحْصُولُهُم لَدَيْكَ أَيَا صَاحِبَ القَاهِرَةَ
بِنَفْسِى مُسْتَنْصِرًا بِالإِلَه جُنُودُ السَّمَاءِ لَهُ نَاصِرَةَ
شَهِدتُ بِأَنَّكَ وَجْهُ الإِلَه وُجُوهُ المَوَالِى بِهِ نَاضِرَةَ(126)

وبذلك، فإن المؤيد يرى أن أدوار الأنبياء والأئمة تنتهى إلى إمام زمانه «المستنصر»؛ فهو محصول كل هؤلاء الرسل وكل الأئمة؛ فهو محمد ﷺ، وهو عيسى، وهو موسى، وهو إبراهيم الخليل، وهو نوح، وهو آدم، وهو على والأئمة جميعًا قبله نبيًا نبيًا وإمامًا إمامًا، وهو بذلك وارث الرسل والأئمة، وارث علومهم ومعجزاتهم وخوارقهم. ولا يكتفى المؤيد بكل ذلك؛ إذ يقول إن الملائكة جنده الذين ينصرونه فى معاركه، وليس ذلك فحسب، فإنه يتقدم خطوة بل خطوات؛ إذ لا يُسبغ عليه صفات الله وحدها، بل يجعل ذاته نفس ذات الله ؛ إذ يقول إنه وجه الإله، وكأنه اتحد معه فى ذاته تعالى الله عن هذا البهتان الآثم علوًا كبيرًا(127).

(126) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٨٦.

(127) انظر: شوقى ضيف: عصر الدول والإمارات (مصر- الشام)، ص ٢٥١.

هذه - إذن - كانت أهم المبادئ الفكرية والأصول المذهبية التى شكَّلت رؤية الشاعر الإسماعيلى للعالم؛ حيث رسخت فى ذهنه مجموعة من المشاعر والأفكار والطموحات التى كوَّنت طبقة اجتماعية وسياسية وفكرية خاصة بهم، يمكننا أن نطلق عليها «العقيدة الإسماعيلية»، وقد كوَّنت هذه المجموعة - بلا شكٍّ - فلسفةً خاصةً تحقق من خلالها مفهوم الوعى الطبقى السياسى المنبوذ من السلطة السياسية من جانب، والمذاهب والفرق الإسلامية الأخرى من جانب آخر[١٢٨].

على أننى لا أزعم هنا أنى قد استقصيتُ كلَّ العقائد الإسماعيلية، ولا أحصيتُ كلَّ الشعر الذى تتضح فيه تلك العقائد، وما الأبيات التى أتيت بها إلا أمثلة ونماذج تدل على تأصُّل العقيدة الإسماعيلية فى الخطاب السياسى فى الشعر الفاطمى بشكل عام .

الفصل الثالث

التحليل الأسلوبى للخطاب السياسى

فى شعر تميم بن المعز والمؤيد فى الدين الشيرازى

مدخل : التحليل الأسلوبى للأدب

أولاً : المستوى الصوتى

ثانيًا: المستوى الصرفى

ثالثًا: المستوى التركيبى

رابعًا: المستوى الدلالى

مدخل

التحليل الأسلوبى للأدب :

للشعر مقومات أساسية لا يمكن أن ينهض بدونها؛ فهو - كما يرى محمد مندور - لا بُدَّ أن يُثير فينا إحساسات جمالية وانفعالات وجدانية، وإلا فَقَدَ صفته، ولتحقيق هذه الأهداف هناك عدة وسائل أو خصائص لا بُدَّ من توافرها فيه: كالوجدان فى مضمونه، والصور البيانية فى تعبيره، وموسيقى اللغة فى وزنه(١).

من هنا ، فإن إيقاع الشعر العربى - بشكل عام - يتحقق من خلال الكلمة، سواء أكان ذلك فى أصواتها وجرسها الموسيقى، أم فى تصريفها واشتقاقها، أم فى تركيبها ونحوها، أم فى إيحاءاتها ودلالاتها، أم فى وظيفتها وتفاعلها داخل النص؛ لذا وجب على الشاعر نفسه أن يُحسن اختيار كلماته اختيارًا دقيقًا، ولا يكتفى بمجرد التعبير الفكرى والوجدانى العادى؛ لتصبح وحدة جمالية ومظهرًا من مظاهر الفن الجمالى. أما الناقد فإنه يحاول أن يستخرج من سياق ذلك الشعر تلك القيم الفنية التى تتداخل فى التركيب اللغوى ككل، وأن يوضح تلك الظواهر الفنية ويفسرها، ويدرك لماذا جاءت كلمات هذا الشاعر على هذه الطريقة؟ أو لِمَ صارت تراكيبه على هذا النسق؟ أو لِمَ وجدت صوره على هذا الشكل دون غيره؟ وما دلالتها...؟!

لقد جاءت الأسلوبية - بوصفها علمًا للأسلوب أو طريقةً منهجيةً فى التحليل - لتُمثِّلَ جسرًا ممتدا يصل دراسة علم اللغة بدراسة الأدب؛ إذ إنها تُطبق مناهج البحث اللغوى على النص الأدبى، خاصة فيما يُعرف بمستويات التحليل اللغوى؛ مما يُساعد الناقد على فهم العمل الأدبى

(١) محمد مندور: فن الشعر. وزارة الثقافة والإرشاد القومى، القاهرة، المكتبة الثقافية، العدد ١٢، د.ت، ص٣.

وتحليله تحليلاً مُوضوعيًا، مُوضحًا أصالة الشكل اللغوى داخل النص الأدبى، مُعالجًا النص الأدبى فى ذاته؛ لأن هذا النص يمثل فكر صاحبه داخل مجتمعه؛ فيكشف عن قدرته الإيحائية واللفظية، وإيضاح تراكيبه اللغوية، وبيان صوره البلاغية، وتفسير دلالاته الجمالية بقدر الإمكان.

تُحَدد **الأسلوبية** بأنها دراسة الأسلوب. **والأسلوب** يُفهم - عادةً - بأنه التعامل الخاص للأديب مع اللغة، أو طريقة الأداء، أو طريقة التعبير التى يسلكها الأديب لتصوير ما فى نفسه أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية، أو هو طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعانى قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه[٢].

ومهما يكن من أمر هذه التعريفات، فإن الأسلوب يُعَدُّ اختيارًا بين الإمكانات اللغوية الواسعة، كما أنه يرتبط - بشكل أو بآخر - بمبدأ الانتقاء الذى يخرج - أحيانًا - عن المعيار المألوف للغة، وينجم عن عنصر لم يكن مُتوقعًا، وبذلك يمكننا القول إن الهدف من وراء الأسلوبية هو دراسة الأساليب اللغوية المختلفة؛ بحيث نشير إلى الملامح اللغوية التى تُميِّز الصيغ الشائعة فى كل أسلوب من الأساليب وإلى الصلة بين هذه الصيغ وبين وظائفها اللغوية من ناحية، وبين هذه الصيغ وبين المواقف الاجتماعية التى تُستخدم فيها من ناحية أخرى.

أما الناقد الأسلوبى فينبغى عليه أن يكون على إلمامٍ كافٍ بأصوات اللغة وتراكيبها وأنماطها، وخاصة التراكيب والأنماط العميقة لا السطحية فحسب، وأن تكون لديه القدرة على انتقاء تلك التراكيب التى لها أهمية خاصة من الناحية الأسلوبية، كما يكون قادرًا على تحليل العلاقة الوثيقة

(٢) انظر: أحمد الشايب: الأسلوب؛ دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٤، د.ت، ص٤٤.

بين الملامح اللغوية وبين الظواهر الاجتماعية المرتبطة بها، ذلك أن السمات الصوتية واللفظية والنحوية إنما تكتسب دلالتها من السياق الاجتماعي والبيئة الثقافية - بمفهومها الواسع - التى تُستخدم فيها، وتكون جزءًا لا يتجزأ منها.

ومن بين النقاد الكثيرين الذين اهتموا بالأسلوبية، وحاولوا أن يُقيموا صلةً متينةً بين نفسية الكاتب وأسلوبه نجد «ليوشبيتسر» الذى وقع تحت تأثير تعاليم فرويد النفسية، ثم تأثر بنظرة بندتوكروتشه الجمالية - خصوصًا مزجه بين المضمون والشكل وإعطائه الشكل دورًا مُقدَّمًا فى الحدث الجمالى، ثم جاء التأثير اللسانى من وليام فون همبولدت الذى يعتبر الكلام حمَّال طاقة خاصة بالمتكلم وبمجموعته التاريخية، أما التأثير الأسلوبى فقد جاءه من أستاذه كارل فوسلر الذى اهتم بإقامة العلاقات بين أسلوب الأديب ولغة عصره، وبوضع الأسلوب فى مكانه التاريخى من اللغة التى يرى أنها تعبير فنى خلَّاق عن الذات؛ «فهى - أى اللغة - باعتبارها مجموعة من الصيغ تتخالف بالضرورة مع الصيغ الأخرى، أما باعتبارها متراكبات دلالية فإن المضمون الأكبر يشمل الأصغر؛ أى أنها تتداخل حينئذٍ والعمل اللغوى الحقيقى يبرهن لنا - من وجهة النظر الشكلية - على الجانب الفردى الخاص المتميز، ومن وجهة نظر المضمون على الطابع المتشابك والموسع العالمى؛ فبهذا تُتخذ الفردية المتخالفة مع العالمية المتوافقة، هذا هو النموذج المثالى للفكر اللغوى، وهو فى الوقت نفسه النموذج المثالى للشاعر والرسام والموسيقى وأى فنان آخر؛ فالفكر اللغوى - فى جوهره - فكر شعرى، والحقيقة اللغوية إنما هى حقيقة فنية...»[٣].

ينطلق شبيتسر من مقولة بيفون الشهيرة «الأسلوب هو الرجل»؛ ليحدد - من خلال الأسلوب - نفسية الكاتب وميوله ونزعاته، والتركيبة

---

(٣) انظر: صلاح فضل: علم الأسلوب؛ مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م، ص٣٨.

النفسية التى جعلت أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو بتلك؛ فروح الكاتب تُمثِّل النواة المركزية التى يدور حولها نظام الأثر كله، وهى النظام الشمسى (الدائرى) المتحكم فى عناصر النص جميعها؛ لذا وجب على الناقد وضع اليد على هذه الروح المنظِّمة؛ فهى روح النص نفسه(٤). وقد لخص شبيتسر منهجه الأسلوبى بقوله: «والذى يجب أن يُطالَب به الدارس، على ما أعتقد، هو أن يتقدم من السطح إلى مركز الحياة الباطنى للعمل الفنى: بأن يبدأ بملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحى للعمل الذى يتناوله (والأفكار التى يعبر عنها الشاعر هى أيضًا إحدى السمات السطحية للعمل الفنى)، ثم يجمع هذه التفاصيل محاولاً أن تتكامل فى مبدأ إبداعى لعله كان موجودًا فى نفسية الفنان، ثم يعود إلى سائر المجموعات عن الملاحظات ليرى إن كان الشكل الباطنى الذى كوّنه بصورة أولية قادرًا على أن يفسر الكل(٥).

وبذلك يحدد ليوشبيتسر ثلاث مراحل فى عملية التحليل الأسلوبى يمكن أن نُسميها «الدائرة الفيلولوچية»: ففى المرحلة الأولى، يواصل الناقد قراءة العمل الأدبى القراءة تلو القراءة بصبر وثقة بهدف التوحّد مع عالمه وجوه، وعندئذ يلفت انتباهه تكرار سمة أسلوبية معينة، وفى المرحلة الثانية عليه أن يبحث عن تفسير سيكولوچى لهذه السمة، أما المرحلة الثالثة فإنه يحاول العثور على أدلة جديدة تشير إلى وجود العامل ذاته فى نفس المؤلف؛ أى البحث عن الدّلالات الأخرى التى يُمكن تفسيرها فى ضوء هذا الدافع النفسى(٦).

---

(٤) انظر: عبدالله حولة: الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع١، مج٥، ديسمبر ١٩٨٤، ص٨٥.

(٥) ليوشبيتسر: علم اللغة وتاريخ الأدب، ضمن كتاب: «اتجاهات البحث الأسلوبى»، ترجمة: شكرى محمد عياد، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦، ص٦٩، ٧٠.

(٦) ستيفن أُلمان: اتجاهات جديدة فى علم الأسلوب، ضمن كتاب «اتجاهات البحث الأسلوبى»، ترجمة: شكرى محمد عياد،

من ناحية أخرى ، فإن شبيتسر لا ينسى أن هذا الفرد داخل فى نظام آخر أوسع هو المجتمع والعصر والتاريخ؛ فلئن كانت العلاقة بين روح الكاتب وأثره من المتانة بمكان؛ فإنه يتخذ من هذه الروح نواةً منظمةً للأثر، وهذه الروح داخلة كذلك فى نظام اجتماعى، وهذا ما يجعل للأثر علاقة بالبعد الاجتماعى[7].

وبالرغم من ذلك ، فإن غاية شبيتسر الأسلوبية ليست مجرد المطابقة بين الأثر وصاحبه وعصره؛ فتلك مطابقة من شأنها أن تجعل الأثر، ومن ثم الذات المنشئة، مذوبين داخل المرحلة التاريخية والثقافية، وإنما تكون هذه الأسلوبية - من هذه الناحية - جدلية حركية؛ أى أن الأثر يُصبح شاهداً على عصره، يعكسه وفى الوقت نفسه يتجاوزه.

بالإضافة إلى ذلك، فإن شبيتسر يقرأ النصوص بطرق متنوعة؛ حيث إنه يعتمد - فى كل هذه الطرق - على تطويره مبدأ (الدائرة التأويلية) الذى ابتكره الفيلسوف والمنظر الألمانى فريدريش شلايرماخر، وطوره تلميذه وليام ديلتاى. وقد طور شبيتسر هذا الأمر فى اتجاه فيلولوچى، ومن ثم صكَّ لنفسه طريقة إجرائية تعتمد على الجانب اللغوى أطلق عليها اسم (الدائرة الفيلولوچية)، وهى الطريقة الإجرائية التى جربها بخبرة عالية فى تحليله لعدد من النصوص، لعل أشهرها رواية «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست.

إنه يقيم طريقته الإجرائية تلك على أساس تميُّز الأساليب اللغوية للأديب، كما أنه يبحث - فى كل مرة - عن خير مدخل لإظهار هذا التميُّز وتحليله: مرة عن طريق الشكل اللغوى، وأخرى عن طريق تكرار علامات لغوية ما، يقود جمعها ودراستها إلى عالم الأديب ونفسيته ثم إلى عصره، وربما إلى السياق الروحى والوطنى والتاريخ الأدبى أيضاً!

---

(٧) انظر: عبدالله حولة: الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، ص٨٥، ٨٦.

إن طريقة شبيتسر فى التحليل الأسلوبى - إذن - تقوم على منهج دائرى يعتمد على «الدائرة الفيلولوچية»؛ إذ يبدأ بملاحظة الكلمات والجُمل والتراكيب التى تنحرف أسلوبيا عن الأسلوب العادى، ثم تأتى المرحلة الثانية التى تتحقق عن طريق مقارنة تلك الكلمات والجُمل والتراكيب بعضها ببعض، ومن خلال ذلك نصل إلى روح العمل، ومن ثم الوصول إلى مركزه، وعن طريق هذه الروح نلاحظ الانحراف الأسلوبى وفق الفكر الكلى ووفق المنهج الفيلولوچى على أساس أنه جزء من كلٍّ، ولا بُدَّ أن يكون الكلُّ وراء ذلك الانحراف، والمقصود بالكل هنا التغير الاجتماعى فى تلك الفترة التاريخية التى كُتب فيها النص، وبذلك يتحدد هذا المنهج بأنه يبدأ من النص ليعود إليه مرةً أخرى بعد رحلة خروج إلى العالم الخارجى المحيط به سواء أكان هذا العالم هو المبدع فى المرحلة الأولى من العمل النقدى أم المجتمع فى المرحلة الثانية منه سعيًا وراء مركز العمل؛ حيث يتصور شبيتسر العمل الأدبى على أنه بنية دائرية لها مركز محدد؛ فيحاول الدخول إلى هذا المركز من خلال السطح، وذلك عن طريق الحدس على مستوى اللغة بوجود مركز بعينه تقوده إليه الملاحظات الجزئية، وبعد ذلك يرسم صورة جزئية لهذا المركز ثم يعود للتأكد من هذا البناء بتتبُّع الجزئيات الماثلة فى النص مرة أخرى، ولكن هذه المرة على هدى ما توصل إليه آنفًا[٨].

وهكذا ، فإن طريقة شبيتسر الأسلوبية تتمثل فى الذهاب من المحيط إلى المركز، والمحيط هو الدقائق اللغوية ومستوياتها، أما المركز فهو روح الأثر؛ أى الذهاب من سطح النص (الناحية اللغوية) إلى عمقه (التجربة التى أودعها الأديب).

---

(٨) انظر: شوقى على الزهرة: جذور الأسلوبية: من الزوايا إلى الدوائر «دراسة فيلولوچية»، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، ص٤٤ وما بعدها.

على أن شبيتسر لا يعتمد – فى تحليله الأسلوبى – على علاقة المحيط بالمركز داخل العمل الأدبى فحسب، وإنما هى علاقة مستمرة لإيجاد لُحمة وتكامل فى تحليل العمل الأدبى نفسه؛ فهو يربط المظهر اللغوى – بكل مستوياته – بالطاقات الباطنية؛ أى أن كل ظاهرة لغوية يمكن ربطها بتدفق باطنى؛ إذ إنه يكرر دعاءه الدائم للناقد بضرورة الوصول إلى أعماق العمل الإبداعى، إلى باطنه البعيد، وبذلك حاول – من خلال الجوانب التطبيقية الفيلولوچية عنده – أن يحلل العمل الأدبى على أساس السياق الكامل وليس على مستويات جزئية؛ فهناك وحدة أسلوبية للعمل الأدبى لا بُدَّ أن تتجلى فيه بشكل أو بآخر؛ إذ إن كل كلمة عبارة عن جزء فى جملة، وكل جملة جزء فى فقرة، وكل فقرة جزء فى موضوع، وعلى الناقد أن يحلل وظيفة كل هذه الأجزاء فى سياق العمل الأدبى، وهذا السياق ليس قاصراً على عمل واحد، بل يمكن أن يمتد من مجرد دراسة نقدية لقصيدة واحدة إلى ديوان بأكمله، أو أعمال أدبية فى فترة زمنية معينة، أو الأعمال الكاملة لأديب واحد، أو جنس أدبى برمته، بل من الممكن تحليل الخصائص الأسلوبية لثقافة بأكملها.

لقد خطَّ شبيتسر لنفسه منهجًا فريداً بين نقاد الأسلوبية، وأقام جسراً بين اللغويات وتاريخ الأدب، حتى سُميت أسلوبيته بـ«الأسلوبية الفيلولوچية» أو «الأسلوبية الأدبية»؛ مما يوضح لنا ذلك التحول الذى أحدثه شبيتسر فى هذا الميدان الذى أصبح علَماً من أعلامه.

عود على بدء ، فإن تميم بن المعز والمؤيد فى الدين الشيرازى يشتركان فى ناحية واحدة، وهى تأثرهما بالعقيدة الإسماعيلية وأفكارها السياسية، وقد ظهر هذا الأثر فى شعرهما كما وضحنا فى المباحث السابقة من هذا الكتاب، أما فى هذا المبحث فسوف نتناول **الجانب الأسلوبى للخطاب السياسى** فى شعر كل منهما؛ حيث إننا من الممكن أن نفهم النص الشعرى ونحلله – من الناحية الجمالية – فى وحدته **اللغوية/ الأسلوبية**؛ فإذا كان

المضمون الشعرى جزءًا من الفكر الأيديولوچى عند هذا الشاعر أو ذاك، فليست الألفاظ بإيحاءاتها وأصواتها واشتقاقاتها وتراكيبها ودلالاتها سوى انعكاس لما يحدده الفكر أو يُوصى به.

أولاً: المستوى الصوتى

لعل المدخل الدقيق لدراسة النص الأدبى يتمثل – كما قلنا – فى دراسة مستوياته اللغوية والأسلوبية سواء أكانت صوتية أم صرفية أم تركيبية أم دلالية. أما على المستوى الصوتى فقد اهتم بعض اللغويين والنحويين والنقاد القدامى فى تراثنا العربى بالصوت اهتمامًا كبيرًا، وقد أدركوا الوظيفة الدَّلالية التى تؤديها بعض الأصوات سواء من ناحية جرسها الموسيقى أو صفاتها أو العلاقة بين الحرف والمعنى؛ إذ يقول الجاحظ: «والصوت آلة اللفظ، والجوهر الذى يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف. ولن تكون حركات اللسان لفظًا ولا كلامًا موزونًا ولا منثورًا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلامًا إلا بالتقطيع والتأليف، وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان»(٩). وتُعَدُّ محاولة الجاحظ وغيره من القدماء – أمثال: الخليل وسيبويه وابن دُريد وابن فارس وابن جنى...إلخ – تجربة صوتية رائدة فى تطبيق الدَّلالة الصوتية فى النص الأدبى، من حيث الإشارة إلى أخذ عينة من النصوص الأدبية كالخطابة والرسائل، واستخلاص النتائج من خلال الدراسة التطبيقية، لكن هذه المحاولات تُعَدُّ محاولاتٍ أولية لا تخلو من مزالق التجريب الأولى.

---

(٩) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر، ت٢٥٥هـ): البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، تقديم: عبدالحكيم راضى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة الذخائر، العدد ٨٥، ٢٠٠٣م، جـ١، ص٧٩.

أما النقاد المحدثون فقد اهتموا بالأصوات أيضًا أيما اهتمام؛ إذ أصبحت دراسة الصوت تُشكِّل اللبنة الأولى في بناء النص الأدبي؛ فمن خلال تضافر الأصوات تتشكل الكلمات، ومن تضافر الكلمات تتركب الجُمل، ومن تضافر الجُمل تتكون دلالات الصور؛ «فالبناء اللغوي - لأية لغة - إنما ينهض على الوحدات الصوتية، التي لا يزيد عددها في لغة من اللغات عن بضع عشرات. والوحدات الصوتية، أو الصوت اللغوي: الفونيم، لا معنى لها وحدها، إنما هي الوحدة الأساسية الصغرى التي تُبنى منها الكلمات، وتتميز كل لغة بملامحها الصوتية الخاصة؛ أي أن كل لغة من اللغات تستقل بنظام فونيمي محدد»(١٠).

وبذلك ، فإن البناء اللغوي يستوعب عالم الإنسان وخبراته؛ فمن عدد محدود من هذه الوحدات الصوتية - بضع عشرات - يستطيع الإنسان أن يبني عشرات الآلاف من الكلمات، ومن ثم يكوِّن عددًا لا يُحصى من الجُمل ذات الدِّلالات المحددة؛ فهل للصوت - إذن - وظيفة داخل السياق اللغوي للنص الأدبي؟

في الحقيقة ، فإن للصوت وظيفتين داخل النص الأدبي - خصوصًا النص الشعري - هما: **وظيفة فنية، وأخرى دلالية**. أما الوظيفة الفنية فإنها تتجلى في تماثل المقاطع الصوتية في النص الأدبي التي تُحدث إيقاعًا لغويًّا، وهذا الإيقاع يُسهم في تشكيل جماليات النص الأدبي وبخاصة النص الشعري، كما «أن اللغة التي تقوم على مبدأ المقاطع لغة إيقاعية أكثر من غيرها كالعربية، ومن هنا أتى سحر الكلمة في العربية، وتأثر العرب بالشعر والخطابة، وتميز الشعر والنثر لديهم بحركة صوتية ذات قيمة كمية

---

(١٠) عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية، العدد ٦٧، سبتمبر ١٩٩٧م، ص٢١، ٢٢.

تتدرج فيها المقاطع اللفظية»[١١]، أما الوظيفة الدّلالية فإنها تتجلى فى أن المقطع، لكونه أصغر وحدة فى تركيب الكلمة أو لنقل أصغر وحدة صوتية فى السياق؛ فإنه غالبًا ما يتناسب مع الدفقات الشعورية والنفسية، وكلما كان المقطع مُغرقًا فى الطول توافق مع الآهات الحبيسة التى يمزجها الأديب فى شكل دفقات هوائية شعورية صوتية تتجسد فى الصيغة اللغوية للمقطع، وتتراص مع المقاطع الصوتية الأخرى»[١٢].

إن الأصوات هى الوسيلة المباشرة لنقل اللغة وتلقيها، كما نراها أيضًا هى الوسيلة والغاية، بل الشكل والمضمون، والدال والمدلول، والصوت والمعنى، فى اللغة الشعرية؛ فنجد تناسقًا صوتيًّا مُعيَّنًا، وترتيب هذا التناسق، وكذا الإيقاع السائد والوزن أو البحر المختار، بل والقافية المختارة، والتكرار والتقابل اللفظيين، كل هؤلاء - مع اجتماعها جميعًا فى كلٍّ واحد - وتراكبها بعضها فوق بعض فى كلٍّ محدد وقالب معين، يُثير فينا - كلٌّ واحد من هذه الأشياء - معانى وأحاسيس ومشاعر متخيرة حرص الشاعر أن ينقلها إلينا، ولذلك نجد القصيدة تُفضى إلينا بمعانٍ كثيرة[١٣].

للصوت - إذن - دلالات عديدة تدخل فى تفسيره، ومن أهمها الجانب النفسى؛ إذ عندما نسمع الكلام لا يكون الحكم على الصوت نتيجة لصفاته المادية فحسب، بل إن الحكم يتأثر بالانطباعات النفسية عن هذه الصفات ومدى قدرة الأذن على إدراكها؛ فالجانب النفسى - من هذه الزاوية - له صورة موسيقية داخلية يعكسها الشاعر عن طريق ترتيب الأصوات، ثم تكوين الكلمات وتركيبها، ثم ابتداع الصور والتلاعب بالمعانى

---

(١١) محمد العياشى: نظرية الإيقاع فى الشعر العربى، تونس، ١٩٧٦م، ص١٢٢.

(١٢) مراد عبدالرحمن مبروك: من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية، عدد ٥٠، أبريل ١٩٩٦م، ص٣٤.

(١٣) انظر: محمد صالح الضالع: لسانيات اللغة الشعرية (دراسة فى شعر بشار بن برد)، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٩٩٧م، ص١٣٣.

بشكل يتوافق مع التجربة الشعورية التى تتجسد فنيًّا بالصورة والرمز وجميع وسائل الإيحاء.

١- التشكيل الموسيقى:

يتحدد التشكيل الموسيقى فى الشعر عن طريق الإيقاع؛ ففى البناء الموسيقى تتلاقى أنغام القصيدة أو تتنافر؛ فيلجأ الشاعر إلى الإيقاع الذى يُنسِّق المشاعر والأحاسيس والأفكار فى شكل موسيقى محدد، يربط فيه الظواهر الصوتية المختلفة (مثل: النبر والتنغيم، والجهر والهمس، والتفخيم والترقيق، والشدة والرخاوة،...إلخ) بالقافية والوزن الشعرى، وهذه كلُّها تُشكل الوحدات الصوتية للإيقاع الذى يؤدى إلى تشكيل المعنى الدَّلالى الأول فى النص الشعرى.

إن للأصوات المنطوقة قيمةً عاليةً فى لغة الشعر؛ إذ إن الشاعر يختار اللفظ اختيارًا دقيقًا، لا لمعناه ودلالته فحسب، وإنما لا بُدَّ أن يراعى للفظ صفات حروفه وخصائص نغماته وموسيقى جرسه بما يخدم لغة الشعر وموسيقاها فى المقام الأول بهدف أن تكون الكلمة المختارة أكثر تناسبًا فى استدعاء حالاته النفسية والشعورية ونقلها للقارئ؛ لأن الشاعر بهذا الاختيار سوف يُحدد لعمله نغمةً ووزنًا وموسيقى لفظية خاصة به يُؤثِّر بها فى القارئ تأثيرًا فنيًّا وعاطفيًّا.

فالشعر وحده – عن طريق ما يكفله له الإيقاع والموسيقى – هو الذى يستطيع أن يُفصح عن الجوهر المركز من التجربة، وبذلك يقترب أشدَّ اقترابٍ من الشامل الخالد، إلا أنه لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا بالسيطرة على الشكل المركز المكتنز[١٤]، وهذا يعنى بالضرورة أن يكون الشاعر على

---

(١٤) انظر: ف. أ. ماثيسن: ت.س. إليوت الشاعر الناقد، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥م، ص٩٩.

وعي تام بدلالات الألفاظ وموسيقاها وإيحاءاتها؛ فالكلمات أنغام وشعور وارتباطات وظروف ومواقف وحياة، وتأثيرها إنما يقوم على ما فيها من صوت ومعنًى؛ فهي مبنية بناءً مزدوجًا. إنها أصوات تُعتبر رموزًا للمعاني، وهي أيضًا رموز للمعاني تُعتبر أصواتًا، ولا نستطيع أن نستعملها بإحدى الصفتين دون أن نستعملها بالصفة الثانية؛ فلا جرس دون معنى، ولا يتغير الصوت تغيرًا ماديًّا دون أن يتغير المعنى أو يُفقد؛ فالعلاقة بين الصوت والمعنى - في أغلب الكلمات - علاقة اختيارية(١٥)، وهذه الأهمية الكبرى للجانب الصوتي دفعت الكثيرين إلى أن يذهبوا إلى أن الشعر لا يُنسج من «الأفكار»، بل من «الكلمات»؛ أي أنه يفترض أن القصيدة توجد كقصيدة في العلاقات بين الكلمات كأصوات، ليس إلا، وأن معنى القصيدة إنما يُثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يُثيره بناء الكلمات كمعانٍ، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة لبناء الأصوات(١٦).

ولما كان الشعر هو التعبير بالإيقاع عن عمق أسرار النفس، وفق التجربة التي يخوضها الشاعر المرتبطة بالحدث الذي يلتحم مع هذه التجربة؛ فهناك صلة حميمة بين الشعر والموسيقى، يكون محورها انفعال الذات الباطنية وتأثيرها في المتذوق. ومن جهة أخرى، فإذا كانت الموسيقى تسعى إلى الانسجام، وبعث الراحة والمتعة والشرود المحبب؛ فالحقيقة الشعرية تعمل بالمفهوم الكانتي(*) امتدادًا للحياة، ومن ثم فالشعر يكفل التوازن النفسي، ويضمن سعادة النفس من خلال شدة الارتباط بين تأثير

---

(١٥) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى خضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، عدد ١١، أبريل ١٩٩٦م، ص٣٤.

(١٦) نفسه: ص١٩.

(*) نسبة إلى الفيلسوف إيمانويل كانْت صاحب الفلسفة النقدية التي تعتمد على العلم والعقل، وفي الوقت نفسه لا تستغني عن الفردية أو الذاتية في اتخاذ الحكم.

العالم الحركي في تناسقه، والمعطيات الحسية التي تتخذ من التوتر سبيلاً للتوافق بين التوقيع الموسيقي والدّلالات الصوتية(١٧).

إن الشعر – بوصفه فنًا قوليًا – يُعَدُّ أكثر الفنون ارتباطًا بالموسيقى وانسجامًا معها وقربًا منها؛ فكلاهما فن سمعي، ومادتهما واحدة؛ فهما يعتمدان على الأداء الصوتي وإن اختلفت لغتهما وقدرتهما على الأداء؛ فجوهرهما واحد، ولذلك كانا يتحدان أو يُكمل بعضهما بعضًا؛ فالشاعر ينظم والموسيقار يُلحن، أو يضع الموسيقار لحنًا فيضع الشاعر له قصيدة تلائمه، ونظرًا لحاجة الشعر الماسة إلى الموسيقى في أدائه عمد إلى الأوزان ليوفرها؛ فلا يوجد شعر بدون موسيقى، وهي فيه تقوم مقام الألوان في الصورة؛ فكما أنه لا توجد صورة بدون ألوان، كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقى وأوزان(١٨).

وما من شكٍّ في أن الإيقاع الموسيقي يتشكَّل من خلال التنظيم الزمني للحركات والسكنات داخل النص الشعري؛ فهو يرتبط – بشكل أو بآخر – بأوزان الشعر؛ فالعناصر الإيقاعية تقوم على مبدأ النظام، أي تكون مرتبة داخل الإيقاع؛ حيث يتمثل الإيقاع في الشعر العربي القديم في الحركات اللفظية التي تُحدث تماثلاً صوتيا للتفعيلات العروضية التي تُحدث – بدورها – تماثلاً صوتيا لأكبر كم مقطعي في القصيدة، وبذلك يُشكِّل هذا الإيقاع بُعدًا جوهريا داخل القصيدة ككل من خلال تماثل هذه التفعيلات.

وبالرغم من ذلك ، فإن الإيقاع ليس من البساطة بهذا الشكل إلى حدٍّ نستطيع معه أن نُحدد له طابعًا بعينه، أو أن نربطه بغرضٍ دون آخر؛ إذ إن

---

(١٧) انظر: عبدالقادر فيدوح: حركة الحداثة العربية / الوظيفة النفسية للإيقاع، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، مج٢، عدد١١، أب – أيلول ١٩٩١، ص٥٦.

(١٨) انظر: شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط٦، د.ت، ص٩٥ وما بعدها.

الإيقاع – رغم ما يبدو عليه من ثبات وتناغم خارجيين – يحوى بداخله تناقضات كثيرة وتعارضات تشكيلية هائلة يصعب الإمساك بها وربطها بإحساس أو انفعال دون غيره؛ فقد يجد فيه الحزين الكئيب بغيته، ويعثر فيه الجذل الفرح على مرامه. فضلاً عن أن الانفعالات الإنسانية – فيما يظن الباحث – ليست على ما يتصوره كثير من الناس من التحدُّد والتميُّز والانعزال، إلى حدٍّ نستطيع معه تحديد كل انفعال وعزله عن الانفعالات الأخرى عزلاً مطلقًا، بل هى دائمًا متداخلة ومختلطة إلى حدٍّ بعيد، وهى إذا كانت متداخلة مختلطة عند الناس عامة؛ فهى عند الفنانين والشعراء أكثر اختلاطًا وأشد تداخلاً. واختيار الشاعر للبحر الشعرى يتم حالما تتوافق انفعالات الشاعر المتداخلة تلك مع الإيحاءات الكثيرة المختلطة المنبعثة من إيقاع البحر، أما طول نفس الشاعر فى الصياغة من بحرٍ ما، فهو يرتبط بمدى امتداد تجربته وطول امتزاج انفعالاته بإيحاءات البحر الشعرى الذى يصوغ فيه قصيدته[19].

على أننا لا نستطيع دراسة الخصائص الأسلوبية – بكل مستوياتها– فى كل قصائد الديوانين؛ لذا نقوم باختيار عينات محددة تشتمل على الخطاب السياسى فى الديوانين، نحاول – من خلالها – تفسير الظواهر الأسلوبية التى تُميِّز كل منهما.

هناك قصيدة لتميم بن المعز يمدح فيها أخاه الإمام العزيز بالله مطلعها:

أَسِرْبُ مَهًا عَنَّ أَمْ سِرْبُ جِنَّهْ	حَكَيْتُنَّهُنَّ وَلَسْتُنَّ هُنَّهْ
أَأَنْتُنَّ أَنْجُمُ ذَا الجَوِّ أَمْ	بُرُوجُ النُّجُومِ جَلاَ بِيكُنَّهْ[20]

(١٩) انظر: رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص٣٣.

(٢٠) ديوان تميم بن المعز: ص٤٤٠.

إذ يقول فيها مادحًا إمامه:

إِمَامٌ يَضِنُّ عَلَى عِرْضِه ... وَلاَ يَعْتَرِيه عَلَى المَالِ ضِنَّه
فَسَلْ هَلْ غَدَتْ قَطُّ أمْوَالُه ... وَأَمْسَيْنَ مِنْ جُودِه مُطْمَئِنَّه؟
وَهَلْ أَبْصَرَتْ قَطُّ أَرْمَاحَهُ ... عُيُونُ الوَرَى غَيْرَ حُمْرِ الأَسِنَّه؟
سَحَائِبُ كَفَّيْه مُنْهَلَّةٌ ... عَلَيْنَا بِمَعْرُوفِهَا مُرْجَحِنَّه
مَعَالِى نِزَارٍ عَلَوْنَ النُّجُومَ ... وَنِلْنَ مِنَ المَجْدِ مَا لَمْ يَنَلْنَه
كَذَا يَكْسِبُ الفَضْلَ مَنْ قَدْ سَعَى ... إِلَيْه وَيَبْنِى العُلاَ إنَّ إِنَّه
كِلاَ رَاحَتَيْكَ نَدًى أَوْ رَدًى ... كَأَنَّكَ لِلنَّاسِ نَارٌ وَجَنَّه[21]

وقد عارضها المؤيد فى الدين الشيرازى بقصيدة هى مدح كلُّها فى إمامه المستنصر؛ إذ يقول:

هِلاَلٌ بَدَا مِنْ خِلاَلِ الدُّجُنَّهْ ... إِمَامُ زَمَانٍ مِنَ النَّارِ جُنَّهْ
إِمَامٌ هُو النَّارُ لِلكَاشِحِينَ ... كَمَا أَنَّهُ لِلمُوَالِينَ جَنَّهْ
إِمَامٌ بِهِ عَاذَ أَهْلُ الوَلاَءِ ... مِنْ شَرِّ نَاسٍ وَمِنْ شَرِّ جِنَّه
إِمَامٌ يُعَبِّرُ عَمَّا لَهُ ... مِنَ الفَضْلِ وَالمَأْثُرَاتِ الأَجِنَّه
إِمَامٌ يُرَى دَائِبًا دَأْبُهُ ... إِقَامَةُ فَرْضٍ وَإِحْيَاءُ سُنَّه
إِمَامٌ يُحَكِّمُ فِى الجَاحِدِينَ ... حِدَادَ السُّيُوفِ وسُمْرَ الأَسِنَّه
إِمَامٌ إِذَا عَنَّ خَطْبٌ غَدَا ... إِلَى رَأْيِه فِيه تُثْنَى الأَعِنَّه
إِمَامٌ يَؤُمُّ صَلاَحَ العِبَادِ ... وَمَا لِلصَلاَحِ سِوَاهُ مَظَنَّه

(٢١) ديوان تميم بن المعز: ص ٤٤١، ٤٤٢.

إِمَـامُ الْهُـدَى وَالْهُمَامُ الَّذِى	بِــهِ قَـــوِيَتْ لِمُـــوَالِيهِ مُـــنَّه
وِلاَيَـــةُ مُسْتَنْـــصِرٍ بِالإلَـــه	مُطَـــهِّرَةُ النَّفْـــسِ مِنْ كُلِّ هُجْنَه
سَحَـــائِبُ أُمْـــلِهِ وِكَّـــفٌ	فَنَفْـــسُ الْـــوَلِىِّ بِـــهَا مُطْمَـــئِنَّه
إِمَـامُ الْهُدَى وَأَمَانُ الـــرَّدَى	وَذُو الْمَـــنِّ غَيْـــرُ مَشُـــوبٍ بِمِـــنَّه(٢٢)

فنحن نرى أن الشاعرين قد نظما قصيدتيهما على بحر واحد هو «المتقارب» الذى يتميز بيسر نغماته، وسهولة إيقاعه؛ فهو بحر بسيط النغم، مضطرد التفاعيل، منساب الموسيقى، وذلك لقرب أوتاده من أسبابه، وأسبابه من أوتاده كما يقول القدماء، ولكن الشاعرين قد نجحا فى تنوع التفاعيل داخل هذا الوزن الشعرى؛ فقد تأتى التفاعيل تامة «فعولن» أربع مرات فى كل شطر، وقد تكون مقبوضة «فعولُ» أو محذوفة «فَعَو» أو «فَعَلْ»...إلخ، وهذه الزحافات والعلل لها دور إيقاعى محدد؛ فهى تتحكم فى بطء أو سرعة الإيقاع داخل القصيدة.

ومن المُلاحظ أيضًا أن الشاعرين قد افتتحا قصيدتيهما بالأصوات أو الحروف الشديدة المجهورة مثل «الهمزة والنون والجيم » بشكل مضطرد؛ فهذه الأصوات تعتمد على جرس موسيقى محدد؛ «فالهمزة» صوت شديد مجهور، يُستعمل للإنشاد والأداء، ويساعد على تقوية المعنى، أما «النون» فصوت مجهور يقع وسطًا بين الشدة والرخاوة، وأهم ما يُميز هذا الصوت أنه يأخذ صفة «الغُنَّة» التى تُعطى معنى القوة، وهو صوت ذو رنين مقبول له موسيقى، وتوجد هذه الغُنَّة سواء فى النون المخفاة أو المدغمة أو المشددة أو التنوين؛ مما يؤثر فى إبراز المعنى وإثراء النغم، وقد أبدع الشاعران فى استخدام هذه الأصوات للتعبير عن مشاعر الحب

(٢٢) ديوان المؤيد فى الدين الشيرازى: ص ٢٥٤.

العميق للإمام، وإبراز طرق الجدل والاحتجاج والدفاع عن العقيدة الفاطمية؛ فهذه الخصائص الصوتية لا يمكن فصلها عن هذا المعنى.

وقد يستخدم الشاعر الألفاظ ذات المحاكاة الصوتية، أو الجرس الصوتى المُعبِّر، أو يُركِّب ألفاظًا ذات أصوات معينة ويُؤلف بينها؛ بحيث يُحدث تجاورها أصواتًا ذات دلالات مُعبِّرة، مثل توالى أصوات الشدة فى الخطاب السياسى، والتى تدل على الفخر أو المدح، كقول تميم بن المعز مادحًا أخاه الخليفة العزيز بالله:

يَا أكْرمَ النَّاسِ كُل النَّاسِ في الشِّيَمِ ... وَأفضَلَ الخَلْقِ مِنْ عُرْبٍ وَمنْ عَجَمِ

بَلْ لاَ أقِيسُكَ بالدُّنيَا وَسَاكنِهَا ... وَهَلْ يُقَاسُ ضِيَاءُ الصُّبحِ بالظُّلَمِ؟

مَا أحْسَنَ الدَّهرَ إذْ أصْبَحْتَ مَالِكَهُ ... أفْدِيكَ مِنْ مَلكٍ برٍّ وَمنْ حكَمِ(٢٣)

وكذلك قول المؤيد مادحًا وصىَّ الزمان على بن أبى طالب رضي الله عنه:

أبَا حَسَنٍ يَا نَظيرَ النَّذيرِ ... وَلَوْلاَ وُجُودُكَ فَاتَ النَّظيرَا

وَيَا قَمَراً بَعْدَ ذَاكَ السِّراجِ ... مُنيراً بَدَا للدَّيَاجِي مُنيْرَا

وَيَا صَاحِبَ البَيِّنَاتِ الَّذي ... يُرِينَا «نَعيمًا وَمُلْكًا كَبيْرَا»(٢٤)

فاجتماع أصوات الشدة: كالهمزة، والجيم، والقاف، والكاف...، وتجاورها وتكرارها قد أحدث جرسًا موسيقيًّا يدل على القوة والشدة؛ مما يناسب مقام المدح والفخر الذى يريد أن يُعبِّر عنه الشاعران.

من ناحية أخرى ، فإن فاعلية التشكيل الصوتى تأتى من قدرته على خلق إيقاعات متنوعة؛ إذ إننا نرفض فكرة المعنى الجاهز أو الدَّلالة الجاهزة

---

(٢٣) ديوان تميم بن المعز: ص ٤٠١.

(٢٤) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٩١.

التى تتمثل فى التفرقة بين أصوات مجهورة ومهموسة مرة، أو شديدة ورخوة مرة ثانية، أو صامتة ومتحركة مرة ثالثة ...إلخ. نعم! إن الإيقاع بنية معقدة ومتعددة المظاهر، ولكنه - فى الوقت نفسه - يُعَدُّ قلب البناء الصوتى أو لُباب المعنى، وهذا يعنى أن هناك تفاعلاً دائمًا بين البناء الصوتى والعناصر الأخرى التى يتضمنها التركيب الشعرى.

وليس هذا الفهم بعيداً أو غامضًا إذا حاولنا أن نُؤلِّف بين البناء الصوتى وعملية المعنى، وذلك يتحدد من خلال ظاهرة «النَّبر» فى الشعر العربى، الذى عدَّه بعض النقاد بديلاً لعروض الخليل، وعدَّه آخرون العمود الفقرى للإيقاع، أو ظاهرة صوتية تساعد الناقد على مقاربة البنية الدَّلالية للنص الأدبى.

لقد لعب النَّبرُ دوراً إيقاعيًّا مُهمًّا، كما اعتبره بعض الدارسين عنصراً من العناصر الإيقاعية الأساسية؛ إذ يقول أحد النقاد المعاصرين: «بالنسبة لنا نفضل اعتبار عناصر الإيقاع هى الخصائص التى تتوفر فى كل صوت لغوى على حدة وفى سياقٍ، ومن المعروف أن لكل صوت لغوى - حسب العوامل المتحكمة فى نطقه - خصائص ثلاثة هى: المدى الزمنى (Dura-tion) والنبر (Stress) والتنغيم (Intonation)؛ فالنبر هو ضغط أو شدَّة تقع على مقطع معيَّن من الكلمة نتيجة لخصائص موضوعية فى نطق أصوات هذا المقطع بالمقارنة بأصوات المقاطع الأخرى، هذه الخصائص التى يُسميها الصوتيون بالشدة أو العلو، بينما التنغيم يعتمد على خاصية أخرى هى درجة الصوت. ولا شكَّ أنهما مرتبطان، ولكنهما متمايزان بكل تأكيد[٢٥].

(٢٥) سيد البحراوى: فى البحث عن لؤلؤة المستحيل؛ دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح، دار الفكر الجديد، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص ٥٠، ٦٥.

إلا أننا نرى أن النبر والتنغيم ليسا خصائص فيريائية للصوت مباشرة، وإنما يُعَدَّان ظاهرتين صوتيتين تتحققان عندما تحدث تغيرات تطرأ على الخصائص الفيزيائية، والتى هى المدة الزمنية والشدة والتردد؛ إذ لو كانت هذه الخصائص الفيزيائية عناصر للإيقاع لكانت اللغة العادية لا تختلف فى إيقاعها عن اللغة الشعرية. وبالرغم من ذلك فإننا لا ننفى أن النبر والتنغيم يُعتبران من مكونات الإيقاع؛ لأنهما شكلان مختلفان للخصائص الفيزيائية للصوت.

بالإضافة إلى ذلك ، فإن «دراسة النبر الشعرى تُعَدُّ أصعب شىء يواجهه الباحث العربى، ذلك أن العربية الفصحى لم يُقَعِّد اللغويون العرب القدامى لنبرها، وما فعله المحدثون معتمد على تلاوة قراء مصر (للقرآن الكريم)، وإذا كان الوضع هكذا فكيف يُغامر الباحث فى دراسة النبر الشعرى؟... ولكن تقدم الدراسات اللسانية والنفسانية وضعت فى أيدى الباحثين بعض الأدوات القادرة على استكناه نفسية المؤلف وتعبيره»[٢٦].

فالنَّبرُ الشعرى - إذن - ليس عنصراً آليًّا (ميكانيكيًّا) خالصًا تفرضه طبيعة التتابعات الصوتية على الشعر؛ أى أن النبر لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة، وإنما له جانبه الحيوى الذى ينبع من التجربة الشعرية على مستوى الحركة الداخلية للتركيب الشعرى. وبالحركة الداخلية يُقصد هنا التفاعل الخلاَّق بين عناصر العمل الفنى التى تنسج بنية القصيدة[٢٧].

---

(٢٦) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م، ص ٤٧ .

(٢٧) كمال أبو ديب: فى البنية الإيقاعية للشعر العربى؛ نحو بديل جذرى لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ديسمبر ١٩٧٤م، ص ٣٥٣.

ومن هذ الزاوية ، فإن النبر يُعَدُّ رابطًا مُهمًّا يربط المقاطع بعضها ببعض في وحدة واحدة هي «الكلمة» في جانب، ويربطها بالإيقاع في جانب آخر، كما أنه يُعَدُّ واحدًا من عناصر المستوى الصوتي للشعر؛ فإذا انتظم صار واحدًا من عناصر النظام الإيقاعي، وقد يكون هو أهم هذه العناصر كما في بعض اللغات، أما في اللغة العربية فإنه يُعَدُّ واحدًا من السمات الصوتية في اللغة العادية، وما دام الشاعر يُعيد تنظيم هذه اللغة؛ فإنه قادر أيضًا - بوعي أو بدون وعي - على أن يُعيد تنظيم النبر أيضًا، خالقًا منه عنصر انتظام له دلالة[٢٨].

إن الشعر العربي شعرٌ كميٌّ يقوم - في الأساس - على قِصَر المقاطع وطولها، وذلك التساوي الحاصل بين التفاعيل في الوزن، وهذه الرتابة الكمية التي تتكرر على مسافة محددة تُعَدُّ مُكوِّنًا من مكونات الإيقاع بل أساسه وعصبه، وينتج عن هذه الرتابة الكمية رتابةٌ نبريةٌ تتولد من توالي مقاطع طويلة مقابل مقاطع صغيرة؛ فينضاف النبر - بوصفه مكونًا إيقاعيًا فوق مقطعي - إلى الكم - بوصفه مكونًا إيقاعيًا مقطعيًا - ليلتحما معًا، مُشكلين بذلك خصوصية الشعر العربي.

يقول تميم في مدح إمامه العزيز بالله:

سَحَائبُ كَفَّيهِ مُنْهَلَّةٌ عَلَيْنَا بِمَعْرُوفِهَا مُرْجَحِنَّه[٢٩]

ويقول المؤيد في الدين في إمامه المستنصر أيضًا:

سَحَائبُ أَنْمُلِهِ وكَفٌّ فَنَفْسُ الوَلِيِّ بِهَا مُطْمَئِنَّه[٣٠]

---

(٢٨) انظر: سيد البحراوي: قضية النبر في الشعر العربي، بحث ضمن كتاب «دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومي» في شرف الدكتور الأهواني، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٤م، ص١٣٩، ١٤٠.

(٢٩) ديوان تميم بن المعز: ص ٤٤١.

(٣٠) ديوان المؤيد في الدين: ص ٢٥٤.

يريد الشاعران كلاهما أن يقول إن عطايا إمامه ومنحه واسعة وكثيرة، بل وثقيلة ثقل السحاب أثناء تجمعه حتى هطوله فى شكل أمطار غزيرة؛ وقد ركز الشاعران على أصوات معينة مثل الضغط على بعض الأصوات، والشدة على بعضها الآخر، والإشباع، وهاء السكت... فى كلمات «سحائب، كفيه، كف، منهلة، مرجحنه، مطمئنه»؛ مما نتج عنه تغير فى مواقع النبر فى الكلام أدى إلى سرعة الإيقاع الذى حقق الجانب الموسيقى فى الشعر عن طريق التساوى فى التفاعيل (فعولُ فعولن فعولن فَعَلْ ... فعولُ فعولن فعولن فعولن). وعبر هذه الخصائص الصوتية يمكننا أن نفهم نفسية الشاعر وعالمه الانفعالى الذى يريد أن ينقله إلى القارئ أو المستمع، «وهذه الطريقة فى فهم البيت تفرض تعبيراً نفسيا عنه ذا خصائص معينة؛ أى أنها تفرض إيقاعًا معينًا تكتمل به التجربة الفنية النفسية، ويتبلور عالمها الشعرى على درجة أقصى من الكمال»[٣١].

أما **القافية** فهى إيقاعُ النهاية داخل القصيدة، إنها أصوات معينة تتكرر بانتظام فى آخر كل بيت على طول أبيات القصيدة، وتكرار هذه الأصوات ركن أساسى فى الموسيقى الظاهرة بالنسبة للشعر العربى القديم؛ «فهى بمثابة الفواصل الموسيقية التى يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة»[٣٢]. ومعرفة البيت الأول من القصيدة مُهم جدًّا؛ فهو الذى يحدد لنا الوزن العروضى الذى بُنيت عليه القصيدة، كما يُعيِّن القافية التى حددها الشاعر لقصيدته كلِّها، وفى الأغلب الأعم فإن نهاية الشطر الأول من البيت الأول تُعيِّن لنا القافية، كما أنها عامل رئيسى فى تقسيم القصيدة إلى أبيات.

ومن غير شكٍّ ، فإن القافية لها علاقة كبرى بموسيقية النص الشعرى؛ فهى تعتمد على هذه الموسيقى، كما أنها واجبة - خصوصاً عند المدافعين

---

(٣١) كمال أبو ديب: فى البنية الإيقاعية للشعر العربى، ص ٣٥٥.

(٣٢) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٨م، ص٢٤٦.

عن وجودها داخل القصيدة – للشعر الحقيقى؛ ليكون فيه حُسن إيقاع وتطريب، وتهفو النفوس إليه؛ فإذا كان البيت الشعرى هو وحدة موسيقية محددة؛ فإن القافية هى خاتمة هذه الوحدة، وبها يتم الإحساس باللذة الفنية. ومهما يكن الأمر، فإن الشاعر العربى أراد أن يوفر لموسيقى قافيته رنينًا عاليًا، ممتدًا فى الزمن، متماثلاً فى الصفة؛ فأكثر من الحروف والحركات التى جانس بينها فى أواخر الأبيات، ملتزمًا بعضها بأعيانها، وملتزمًا بعضها الآخر بنظائرها التى تُعطى جرسًا قريبًا من جرسها(٣٣).

لقد أشار القدماء إلى أهمية الصلة الوثيقة بين إيقاع القافية والناحية النفسية عند الشاعر وقيمتها الشعرية؛ إذ أشار قدامة بن جعفر إلى ذلك حينما اشترط للقوافى صفات موسيقيةً: كالعذوبة، وسلاسة المخرج، وتصريع البيت الأول حتى يكون الشاعر أبعد تأثيرًا فى سامعيه(٣٤). وهذا الربط بين القافية والدَّلالة النفسية جذب أنظار كثير من المحدثين؛ فقد ألحُّوا على ذلك حتى صار قاعدة يرجعون إليها فى أحكامهم على الشعراء واتجاهاتهم الشعورية؛ «فشعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر لما فيه من لين وانكسار يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة، وشعراء الفخامة يميلون إلى الضم ليناسب تحدياتهم وقوة شخصياتهم»(٣٥).

وهكذا ، فمنذ أن وصل الشعر العربى إلى القصيدة ذات القافية الواحدة أُعجب بها، ورفعها إلى أعلى مكانة، ولم يُعادل بها غيرها من الأشكال الشعرية التى ابتكرها. ودام ذلك إلى القرن العشرين الذى

(٣٣) انظر: حسين نصار: القافية فى العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ١٤٢٢هـ= ٢٠٠٢م، ص٤١.

(٣٤) قدامة بن جعفر (أبو الفرج قدامة بن جعفر، ت٣٣٧هـ): نقد الشعر، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط١، ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م، ص٨٦.

(٣٥) عبدالله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، مطبعة الحلبى، القاهرة، ١٩٥٥م، جـ١، ص٧١.

هُوجمت فيه القافية الموحدة هجوماً عنيفًا ومتواصلاً يرثه جيل بعد جيل؛ فأخذت تتزحزح عن مكانها، وتُفسح لأشكال أخرى من القوافي، بل لأشكال من الشعر غير المقفّى(٣٦).

من هنا ، فإن أهم ما يعنينا من أمر القافية هو أنها تُمثِّلُ - بثبات حروفها - أساسًا كيفيًا مُهمًا من أسس الشعر العربى القديم. ذلك أن القافية لا تقوم على أساس مثالى يملؤه الشاعر بالكلمات أو الأصوات، بل يتخير الشاعر القافية التى يريدها ويبنى عليها قصيدته بحريةٍ مُطلقة شريطة أن يلتزم بحروفٍ بعينها فى المكان عينه. ولا توجد بالطبع احتمالات معينة لا يمكن أن يخرج الشعر عليها كما هى الحال فى الإيقاعات، ومن ثم لم يكن بعض القدماء على خطأ فى نسبة القصائد أحيانًا إلى رويها وليس إلى بحورها؛ لأن الروى هو الأساس الكيفى الحر الذى تُبنى عليه القصيدة، كما أنه من أهم ما يمكن أن يُراعَى تكرره، وما يجب أن يشترك فى كل قوافى القصيدة؛ فلا يكون الشعر مُقفًى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر فى أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عُدَّت القافية حينئذٍ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية(٣٧).

وإذا ما أتينا إلى شعر تميم بن المعز والمؤيد فى الدين الشيرازى وحاولنا تفسير بعض قوافيهما فسنجد أنفسنا أمام سياق شعرى متنوع، وفى الوقت نفسه مغاير؛ لذا نأخذ القصيدة النونية التى يشتركان فى رويها وقافيتها؛ إذ يقول تميم:

أَسِرْبُ مهًا عنَّ أَمْ سِرْبُ جِنَّه ... حَكَيْتُنَّهُنَّ وَلَسْتُنَّ هُنَّهْ(٣٨)

---

(٣٦) انظر: حسين نصار: القافية فى العروض والأدب، ص ١٢٤.

(٣٧) انظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢٤٧، ورمضان صادق: شعر عمر بن الفارض، ص٤٣.

(٣٨) ديوان تميم بن المعز: ص٤٤٠.

ويقول المؤيد فى الدين فى مطلع قصيدته:

هِلاَلٌ بَدَا مِنْ خِلاَلِ الدُجُنَّه   إِمَامُ زَمَانٍ مِنَ النَّارِ جُنَّهْ[٣٩]

فالروى - فى هاتين القصيدتين - هو حرف «النون»، وقد جاء «الوصل» بصوت «الهاء الساكن» خلف حرف الروى، وذلك لتركيز الغُنَّة الموسيقية حين الإنشاد، وهذه الهاء جاءت للوقف والسكت، وقد اعتمد الروى على هذه الأصوات الرنانة على طول القصيدة، أما القافية فقد استعانت بتكرار أصوات بعينها تُعطى إحساسًا بالقوة والفخر، هى: (هُنَّهْ، كُنَّه، عُنَّه، جُنَّه، جِنَّه، وَنَّه، ضِنَّه، إِنَّه، سُنَّه، مِنَّه، مُنَّه، ظَنَّه، هُجْنَه، إِحْنَه، مُكْنَه...إلخ)؛ إذ إن القافية مقيدة، كما أنها متواترة تنتهى بسبب خفيف؛ حيث إن اتحاد القافية فى هذه الأصوات قد أكسب القصيدة موسيقية بجانب توظيفها لهذه الدِّلالات الشعورية التى يريد الشاعر أن ينقلها إلينا؛ فهو يصور الإمام بالصفات العادية كالكرم والشجاعة والعدل والصلاح...إلخ، كما يصفه بصفات دينية خاصة ، فهو الذى يُنجى أتباعه من النار ويُدخلهم الجنة، كما أنه إمام الهدى وأمان الردى، من تولاه نجا، ومن عاداه كان فى عذاب السعير؛ فالشاعر ينقل إلينا خطابًا سياسيًا يتصل بالعقيدة الإسماعيلية، ويصور كل ما يخص الفاطميين من أحاسيس وانفعالات، كما يقدم رؤيتهم للعالم من حولهم.

اعتمد الشاعر - فى نقل هذه الصور والأحاسيس - على صوتٍ ذى رنين عالٍ فى الوضوح السمعى هو «صوت النون» الذى يحتاج إلى فضاء واسع أو مساحة شاسعة من أجل أن يتردد فيصل إلى الأسماع والأفهام؛ أى أن هذا الصوت صوت شفاهى يدور فى فضاء بين الشاعر والجمهور.

---

(٣٩) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٥٤.

من ناحية أخرى ، فإن هذا الصوت (صوت النون) يرتبط بإرث ثقافىٍّ دينىٍّ فى الإسلام؛ فلم يقف القرآن الكريم - فحسب - عند سورةٍ النون «القلم» التى يُقسم الله - سبحانه وتعالى - فيها بالنون فى قوله تعالى: ﴿نٓ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾(٤٠)، وإنما يمكن أن يصل إلى شيوع هذا الصوت - سواء أكانت النون مُشددة أم مُخففة أم مُدغمة أم مُخفاة أم تنويناً؛ فهو يُعَدُّ «الفاصلة» المُثلى والمتكررة فى القرآن الكريم ؛ إذ تنتهى به آيات قرآنية كثيرة، مما يدعونا إلى الربط بين هذا المقام الشعرى الاعتقادى (مديح الإمام) وبين القرآن الكريم الذى يتناص الشاعران مع صوره الصوتية بشكل لافتٍ للأنظار؛ فلا يخلو بيت من أبيات القصيدة من ترديد صوت النون - نون التوكيد الثقيلة أو الخفيفة، كما أنه على الرغم من أن القصيدة فى مدح الإمام فإن هناك سعياً واضحاً وحرصاً شديداً من الشاعرين على حشد أكبر عدد ممكن من الكلمات التى تنتهى بصوت النون ذى الإيقاع الموسيقى الرنَّان الذى أصبح أداة فنية تحقق ما يصبو إليه الشاعر وفق مكنوناته الداخلية وما تجيش به نفسه من حبٍّ لعقيدته ومدح لإمامه، ومن ثم يكون اختيار الكلمات والأصوات ضرورة فنية يستدعيها الوجدان والشعور عبر تطور العلاقة بين تفاعل الكلمات

---

(٤٠) سورة القلم «أو سورة ن كما يسميها ابن كثير فى تفسيره»؛ إذ إن الله - سبحانه وتعالى - يُقْسِم بالنون، وبالقلم، وبالكتابة، تعظيماً لقيمتها، ورفعةً لشأنها، وتوجيهاً إليها، أما فى تفسير حرف «النون» فقد «قيل المراد بقوله تعالى (ن): هو حوتٌ عظيم على تيار الماء العظيم المحيط وهو حامل للأراضين السبع، ...؛ فعن ابن عباس ﷺ قال: أول ما خلق الله القلم قال اكتب. قال وماذا أكتب؟ قال اكتب القدر فجرى بما يكون من ذلك اليوم إلى قيام الساعة، ثم خلق النون ورفع بخار الماء ففتقت منه السماء وبسطت الأرض على ظهر النون فاضطرب النون فمادت الأرض فأثبتت بالجبال فإنها لتفخر بذلك على الأرض... وقيل المراد بقوله (ن) هو لوح من نور، (والقلم) هو قلم من نور يجرى بما هو كائن إلى يوم القيامة. وقيل المراد بقوله (ن) هى دواة الكتابة، والقلم هو القلم؛ فعن ابن عباس ﷺ قال: إن الله خلق النون وهى الدواة، وخلق القلم فقال اكتب قال وما أكتب؟ قال اكتب ما هو كائن إلى يوم القيامة من عمل معمول به برٍّ أو فجور=

والأصوات داخل بناء القصيدة، كما يدل على أهمية الصوت فى إبراز جمالية النص الأدبى؛ إذ إنه قبل أن يصير النص صورةً وخيالاً وتركيبًا ودلالةً فإن مادته الأولية كانت - فى البدء - صوتًا، سواء كان ذلك على مستوى الوزن أو المادة الصوتية التى تقع فيه.

٢ - التشكيل البديعى:

كان «البديع» عند القدماء - أمثال الرُّمانى، والحاتمى، وأبى هلال العسكرى، والباقلانى، وابن رشيق، وابن سنان، وعبدالقاهر الجرجانى...إلخ- هو البلاغة فى أسمى درجاتها؛ فالأسلوب المتميز المبتدع هو الذى يُؤدى إلى البلاغة، وهو الذى يُعطيها البديع، وبالتالى تكون الفنون البلاغية كُلُّها فنونًا لتحقيق درجة الإبداع؛ فالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والطباق والفصل والوصل والقصر.. وغيرها من فنونٍ، إنما هى أوعية يحاول الفنان أن يصبَّ فيها ابتكاره وإبداعه ونبوغه، وقد ينجح وربما لا، فليست هناك فنون بديعية، إنما هناك فنون تحاول أن تحقق البديع، وأن تحقق البلاغة فى أبدع صورها، ومن ثمَّ نُحِسُّ بمدى الخسارة التى لحقت الدرس البلاغى بالانحراف إلى ما يُسمى بفنون البديع؛ بمعنى تخصيص فنون بعينها تسمى «البديع»، بينما المقصود من «الفنون البديعية» الفنون

= أو رزق مقسوم حلال أو حرام، ثم ألزم كل شىء من ذلك من شأنه دخوله فى الدنيا ومقامه فيها كم وخروجه منها كيف، ثم جعل على العباد حفظةً وللكتاب خزانًا؛ فالحفظة ينسخون كل يوم من الخزان عمل ذلك اليوم؛ فإذا فنى الرزق وانقطع الأثر وانقضى الأجل أتت الحفظة الخزنة يطلبون عمل ذلك اليوم فتقول لهم الخزنة ما نجد لصاحبكم عندنا شيئًا فترجع الحفظة فيجدونهم قد ماتوا».

انظر: ابن كثير (الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير، ت ٧٧٤هـ): تفسير القرآن العظيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، د.ت، جـ٤، ص٤٠٠، ٤٠١.

التى نحاول من خلالها تحقيق الإبداع والابتكار والتمييز والفن الجميل[٤١].

فالفنون البديعية - على هذا الأساس - تُعَدُّ استجابة لمطلب حضارى مُلِح فرضته تلك الحضارة على الفنون الإسلامية كُلِّها، وتغلغل هذا الشغف بالزُّخرف والزينة فى الموسيقى التى اعتمدت تكرار الوحدة فى الإيقاع أكثر من اعتمادها على توليد التآلف من اللُّحون المتقابلة، وتكاد الصنعة البديعية - على هذا النحو - تكون عنصرًا مميزًا لكثير من مُنجزات التشكيل والمعمار والموسيقى وفنون القول. ولا يخفى ما بين الفواصل المسجوعة فى النثر وفن الأرابيسك من شبهٍ لا يُنكر؛ ففى كليهما إهابة بالتماثل وتكرار الوحدة. غير أن تكرار الوحدة فى الفواصل مرن متسع مرونة اللغة واتِّساع ألفاظها، وعلى هذا النحو ذاته يماثل التجنيسُ فى الشعر التجنيسَ فى النثر[٤٢].

ولن يتهيأ هذا التميُّز للبديع إلا إذا كان أداة تعبير طيِّعة؛ بحيث يطلبه المعنى ولا يسعى المعنى إليه، يناديه النظم ولا يفتعل هو النظم، وقد أدرك عبدالقاهر الجرجانى ذلك؛ فقال «وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسًا مقبولاً، ولا سجعًا حسنًا، حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغى به بدلاً، ولا تجد عنه حولاً، ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحُسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه، أو ما هو - لحُسن ملاءمته، وإن كان مطلوبًا - بهذه المنزلة وفى هذه الصورة»[٤٣].

---

(٤١) انظر: منير سلطان: البديع (تأصيل وتجديد)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٦م، ص٢٠. والبديع فى شعر شوقى، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص١١.

(٤٢) انظر: عاطف جودة نصر: البديع فى تراثنا الشعرى (دراسة تحليلية)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٤، ع٢، يناير ١٩٨٤م، ص٧٩.

(٤٣) عبدالقاهر الجرجانى (أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد، ت ٤٧١م): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة، ط١، ١٤١٢هـ = ١٩٩١م، ص١١.

من هنا ، فإن تلك النظرة التهميشية التى نظرها بعض القدماء إلى البديع - بوصفه علماً محدداً على بعض الفنون البديعية - وظيفته التحسين والتزيين لم تكن - فى رأينا - نظرة صائبة، كما أن تلك الجهود التى قام بها البلاغيون لرصد ظواهر البديع وتقسيمها إلى أبواب، وأن هذه الظواهر البديعية ما هى إلا إضافة خارجية وحلية ظاهرية لا دور لها فى تشكيل المعنى، وإنما وظيفتها تحسين ذلك المعنى وتزيينه فحسب؛ فإنها نظرة سطحية لم تُضف كثيراً إلى المعنى الجمالى فى تحليل النص الأدبى، وإنما نرى أن البديع - الآن - أصبح «وسيلة تعبيرية من الطراز الأول؛ حيث يجعل من المفارقة الحسية أو المعنوية لغةً أصيلةً، كما يجعل من الإيقاع التكرارى طرازاً يرتبط بالواقع مصدراً ومرجعًا، وهو بذلك يُمثِّل عمليةَ تنظيمٍ للعناصر التعبيرية؛ حيث يخلع عليها طابعًا زمنيًّا ومكانيًّا فى آنٍ واحد، وذلك يحتاج - بالطبع - إلى مهارة حرفية، وخبرة بأساليب الإيقاع والتناسب، وإدراك لإمكانات الأداة التعبيرية فى نقل تجربة الشاعر إلى المتلقى»(٤٤).

ومن هذا المنطلق تغدو فنون البديع - بحكم ما فيها من علاقات دلالية - مؤهلة للإسهام فى سبك النص الأدبى وحبكه، كما تغدو - بحكم تجاوز معظمها مستوى الجملة والبيت الشعرى من جهة، وقابليتها للتحقُّق على مستوى الفقرة والنص من جهة أخرى - مؤهلة للإسهام فى الحبك فيما بين الجُمل والفقرات والنص بتمامه(٤٥).

---

(٤٤) محمد عبدالمطلب: بناء الأسلوب فى شعر الحداثة (التكوين البديعى)، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٩٢، ص٩٢. والبلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٣٤٨.

(٤٥) انظر: جميل عبدالمجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٧٤.

وبذلك ، فإننا - لكى نُدرك قيمة البديع بجمالياته - علينا الميل بأذواقنا صوب الاعتداد بالشكل باعتباره المسار الموصل للمضمون، «ومع التدقيق ومعاودة النظر يتكشف لنا أن البحث البديعى تجمع بين ألوانه علاقة تحتية تحكمه وتُهيمن عليه؛ إذ المنطلق الذى له يتمثل بدرجة خفية فى عملية التكرار التى لازمت التشعيب والتقسيم؛ فالتكرار هو الممثل للبنية العميقة التى تحكم حركة المعنى فى مختلف ألوان البديع. ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبُّع المفردات البديعية فى شكلها السطحى ثم ربطها بحركة المعنى، وهنا يتضح لنا أن النقاد المهتمين بالبديع - بوعى أو دون وعى - أحكموا الربط بين تشكيلاتهم وتوصيفاتهم برباط كلىٍّ يجعل من رصد الظواهر البديعية وسيلة للوصول إلى الدَّلالة فى صورتها الكلية، وذلك بالرغم من أن البديع نفسه قام على ظواهر جزئية داخل حدود الجملة»[٤٦].

إن **التكرار** - إذن - يُعَدُّ السبيلَ المُمهد - من وجهة نظرنا - للدخول إلى عالم البديع دون أن ينفى ذلك السُّبلَ البديعية الأخرى فى تقديم إضافات دلالية داخل النص الشعرى؛ حيث يُعطينا التكرار نوعًا من التردد الصوتى أو الترديد اللفظى المميِّز؛ مما يُؤدى إلى ترتيب الدَّلالة ونموها تدريجيًّا فى نسق أسلوبى يعتمد على هذا الترديد اللفظى فى شكل دفقات فكرية متلازمة وصولاً إلى تحقيق الهدف المنشود، من حيث إنه يُحدد أهم وظيفة، وهى وظيفة «السبك»؛ فيصبح الكلام مسبوكًا محبوكًا آخذًا بعضه برقاب بعض كما قال القدماء، كما توجد وظيفة أخرى مُهمة داخل النص نفسه، وهى وظيفة «تجسيد المعنى»؛ أى حدوث توافقات أو تشابهات تربط أجزاء الكلام بعضها ببعض؛ مما يدل على الترابط والتلاحم بين أجزاء الكلام.

---

(٤٦) محمد عبدالمطلب: بناء الأسلوب فى شعر الحداثة، ص١٠٩، ١١٠.

ومع التأمل والتدقيق فى شعر تميم بن المعز والمؤيد فى الدين الشيرازى يتضح لنا أن الأشكال البديعية فى شعرهما ترتبط - بشكل أو بآخر - بعلاقة عميقة تكاد تسيطر على البناء الفنى البديعى وتوجهه فى عملية إنتاج المعنى، وهذه العلاقة تتمثل فى البعد «التكرارى» الذى تجلَّى على مستوى السطح الصياغى ممثلاً فى «التكرار، الجناس، رد العجز على الصدر، الطباق، التصريع،...إلخ» وعلى مستوى العمق الدلالى؛ أى أن التكرار هو ممثل البنية العميقة داخل النص، ولا يمكن التحقُّق من هذه الفرضية إلا بتتبُّع البنى البديعية فى مستواها السطحى والعميق معًا.

يقول تميم بن المعز:

أَنَا المُفْتَخِرُ البَالِـ	ـغُ بِالفَخْرِ مَدَى الفَخْرِ
أَنَا السَّيْفُ الَّذِى يَفْرِى	أَنَا الغَيْثُ الَّذِى يَقْرِى
أَنَا الصُّبْحُ أَنَا الشَّمْسُ	أَنَا البَدْرُ الَّذِى يَسْرِى
أَنَا المَرْجُو فِى العُسْرِ	أَنَا المَرْجُو فِى اليُسْرِ
أَنَا ابْنُ الآنُفِ الشُّمِّ	أَنَا ابْنُ الأَنْجُمِ الزُّهْرِ
أَنَا ابْنُ الوَحْىِ وَالحِكْمَـ	ـةِ وَالفُرْقَانِ وَالذِّكْرِ
أَنَا ابْنُ البَيْتِ وَالمَرْوَ	ةِ وَالمَشْعَرِ وَالحِجْرِ
أَنَا ابْنُ الشَّرَفِ الأَعْلَى	أَنَا ابْنُ النَّائِلِ الغَمْرِ(٤٧)

فالشاعر يفتخر بأنه فاطمى من نسل النَّبى ﷺ؛ فيدعو للفاطميين، ويروِّج لمبادئهم بفنه الشعرى؛ حيث يكرر لفظ «أنا» الذى يدل على الفخر والتعظيم، هذا على المستوى السطحى، أما على المستوى العميق فإن هذا

---

(٤٧) ديوان تميم بن المعز، ص ١٧٤.

اللفظ وثيق الصلة بالمعنى العام للقصيدة التى يُدافع بها عن حقٍّ الفاطميين فى الخلافة دون العباسيين الذين اغتصبوا هذا الحق منهم من غير حقٍّ أو إقرارٍ من الله – سبحانه وتعالى – لهم.

وقد يقع «التكرار» فى الهجاء على سبيل التشهير والتوبيخ للمهجو؛ إذ يقول تميم:

بَنِى هَاشِمٍ قَدْ تَعامَيْتُمُ فَخَلُّوا المَعَالىَ لأصْحَابِهَا
أعبَّاسُكُم كَانَ سَيْفَ النَّبىِّ إذَا أبْدَتْ الحَرْبُ عَنْ نَابِهَا
أعبَّاسكُم كَانَ فى بَدْرِه يَذُودُ الكَتَائِبَ عَنْ غَابِهَا
أعبَّاسُكُم قَاتِلُ المُشْرِكينَ جِهَاراً ومَالكُ أسْلابِهَا
أعبَّاسُكُم كوَصِىِّ النَّبىِّ ومُعْطِى الرِّغَابَ لطُلاَّبِهَا
أعبَّاسُكُم شَرَحَ المُشْكِلات وفَتَّحَ مُقْفَلَ أبوابِهَا(٤٨)

إن الشاعر يهبُّ للدفاع عن حق الفاطميين فى الخلافة، ويحتجُّ لهم ضد العباسيين، فيكرر لفظ «أعباسكم» – نسبة إلى زعيمهم الذى ينتسبون إليه – زيادةً فى التهكم والسخرية، ويضعه فى مقارنة مع علىّ بن أبى طالب، الذى كان سيف الله المسلول ضد المشركين – ومنهم العباس نفسه آنذاك – فى غزوة بدر، كما أنه وصىُّ النبى ﷺ الذى كان مجتمع العلوم الدينية والدنيوية؛ لأنه – فى رأى الشيعة عامةً – صاحب التأويل.

ويأخذ «التكرار» بُعْدًا أعمق عند المؤيد فى الدين الشيرازى؛ فنراه يقول فى إمامه:

فَظِلُّ الإمَامِ الفَاطِمِىِّ يَحُوطُهَا وَتَكْنُفُهَا مِنْهُ أيَادٍ جَزَائِلُ
إمَامٌ نُفُوسُ الخَلْقِ طُرّاً تَهَابُهُ وَمَا إنْ لَهُ صِدْقًا سِوَى اللّهِ كَافِلُ

(٤٨) ديوان تميم بن المعز: ص ٨٠، وانظر أيضًا: ص ٤٥٩.

إمَامٌ كِبَارُ العَالَمِينَ صِغَارُه وَكُلُّ الأَعَالِى مِنْ عُلاَهُ أَسَافِل

إمَامٌ هُوَ البَحْرُ المُحِيطُ وَكُلُّ مَنْ سِوَاهُ إلَيْهِ بِالقِيَاسِ جَدَاوِل

إمَامٌ بِهِ لاَذَ البَرِيَّةُ كُلُّهُم إذَا نَابَهُم هَوْلٌ مِنَ الدَّهْرِ هَائِل(٤٩)

تأخذ هذه الصورةُ البنيةَ التكراريةَ أساسًا لها؛ فتكرير اسم الممدوح «الإمام» له إيقاع خاص عند الفاطميين؛ فهو تعظيم لشأنه، وإشادة بذكره، وتقديس له فى نفوس المؤمنين بإمامته وقلوبهم؛ فالإمام يخفف عنهم آلامهم، ويحوطهم برعايته وجوده، وإذا نزل بهم شرٌ فهو ملاذهم، والمدافع عنهم.

وكذلك فإن الأئمة الفاطميين يصبحون:

أَهِلَّةُ الخَلْقِ هُمُ أَدِلَّةُ الصِّدْقِ هُمُ

لِمِلَّةِ الحَقِّ هُمُ قُوَّامُهَا والأُمَنَا

مَنَابِعُ العِلْمِ هُمُ مَرَاجِعُ الحِلْمِ هُمُ

مَرَاتِعُ الفَهْمِ هُمُ وَلِلْقُرَانِ القُرَنَا

مَعَاقِلُ الفِكْرِ هُمُ مَنَازِلُ الذِّكْرِ هُمُ

مَنَاهِلُ البِرِّ هُمُ وَلِلنَّجَاةِ الضُّمَنَا(٥٠)

فمن الملاحظ أن البنية التكرارية التوافقية تتكاثر فى هذه الأبيات؛ فتأخذ صيغة الترديد «هم» طابعًا مميزًا لها؛ حيث تؤكد أهمية الأئمة الفاطميين، فهم أهل الصدق، وهم منابع العلم، وهم معاقل الفهم والفكر، وهم أصحاب الحلم، وهم مناهل البر؛ فملتهم - كما يرى الشاعر - هى ملة الحق...إلخ، وهكذا يرتب الشاعر الدّلالة وينميها فى نسق أسلوبى يقوم على تشكيل صيغة معينة وتكرارها هى «هم»؛ فتتكرر فيها من الجملة الأولى «أهلة الخلق

---

(٤٩) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٣١١.

(٥٠) نفسه : ص ٢٦٣.

هم» إلى الجملة الأخيرة «مناهل البرِّ هم» مؤكدة هذه الصفات التى يتميز بها الأئمة الفاطميون.

من ناحية أخرى ، فإن **الجناس أو التجانس** يقوم على التماثل السطحى، والتسمية نفسها تشى بذلك؛ ولذا عدَّها عبدالقاهر الجرجانى من أبنية التكرار والإعادة(٥١). وقد يتحدد الجناس من خلال بنية «التوافق الصوتى» ثم «التخالف الدّلالى»؛ بمعنى أن اللفظتين المتجانستين تتشابهان على مستوى الصياغة الشكلية، وتتغايران على مستوى الدّلالة المعنوية، وبذلك فإنه «يُلاحَظ أن المتلقى يؤدى دورًا بالغ الأهمية فى إنتاج الدّلالة التجانسية، وذلك باستحضار حاسة التوقُّع عنده، وهو توقُّع يقتضى أن يُنتِج التماثلُ السطحى تماثلاً عميقًا ، وهنا يُخالف الناتج هذا التوقع؛ حيث يقود التماثل إلى التخالف، وبهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التى تؤكد شعرية الصياغة»(٥٢).

ومن خلال تعمُّقنا فى البنية الصوتية للجناس سنجد فى تكراره المتناسب أحيانًا والمتماثل أحيانًا أخرى – من ناحية الشكل والصياغة – يُشكل بُعدًا جماليًّا فى النص الشعرى، وهذا البعد يتناسب – فى كثير من الأحيان – مع الحالات الشعورية والنفسية للشاعر الذى لا ينفصل عن مجتمعه وأفكاره ورؤيته للعالم من حوله، وهذا التنوع الصوتى يُشكِّل بُعدًا دلاليًّا عميقًا من خلال تأثير الصوت فى المعنى الذى يطرحه هذا الشعر.

يقول تميم بن المعز:

مَلِكٌ آمِرٌ وَلَكِنَّهُ مِنْ ... فَضْلِهِ فِي خَلاَئِقِ المَأْمُوْرِ(٥٣)

---

(٥١) عبدالقاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، ص ١٧.

(٥٢) محمد عبدالمطلب: البلاغة العربية (قراءة أخرى)، ص ١٧٣.

(٥٣) ديوان تميم بن المعز: ص ١٦٢ .

وقوله أيضًا:

أيُّ فَضْلٍ لَمْ يُعْطِكَ اللَّهُ مِنْهُ رُتْبَةً لَمْ يَجِدْ بِهَا لِفَضِيلِ[٥٤]

فالقاسم المشترك بين هذه الثنائيات المتوافقة هو مادتها الصوتية (آمر / المأمور، فضل / لفضيل)؛ إذ إن تكرارها يجعلها في متوالية صوتية كبرى تُكوِّن موسيقى في الإيقاع على المستوى السمعي، وفي الوقت نفسه تخلق – بفضل تقاربها الصوتي – بُعدًا دلاليا متخالفًا، وهذا هو سرُّ جمال التجانس بين اللفظتين.

أما قوله:

فَكَمْ كُرْبَةٍ في كَرْبلاءَ شَدِيْدَةٍ دَهَاهُمْ بِهَا للنَّاكِثِينَ كِيَادُ[٥٥]

فهو يصور مذبحة كربلاء وما آل إليه آلُ علي بن أبي طالب من تقتيل وإراقة دماء؛ فهي مأساة أليمة عظيمة، تمثلت فيها نكبة المسلمين؛ حيث أراد الأمويون التخلص من عترة النبي ﷺ بكل ثمن؛ ليدوم لهم الملك بلا صعوبات أو عقبات. ومجيء اللفظين المتجانسين بهذا الشكل في مطلع البيت (كربة/ كربلاء) يؤكد هذا المعنى الذي لا يزال يعيش في وجدان كل شيعي؛ فينفعل به ويمتزج معه، وكذلك كان حال شاعرنا الذي تأثر بهذه المأساة؛ فجاءت ألفاظه انعكاسًا لنفسيته المتألمة المتفجعة لما جرى لسبط النبي ﷺ وآله وذويه؛ فهي كربة شديدة ومأساة عظيمة في حقٍّ الإنسانية جميعًا.

أما «الجناس» عند المؤيد في الدين الشيرازي فيأخذ بُعدًا مختلفًا؛ فبنية التجنيس عنده ترتبط بالمستوى التعبيري الشيعي العميق نتيجة المعنى غير المتوقع من دلالة الجناس؛ إذ يقول المؤيد:

---

(٥٤) ديوان تميم بن المعز: ص ٣٤٣ .

(٥٥) نفسه: ص ١١٨.

وَأَمَامَ وَجْهِي جَنَّتَا ... نِ مِنَ الأَذَى بَلْ جَنَّتَانِ
وَيَدَانِ لِلَّهِ الْعَظِيـ ... ـمِ لِبَسْطَتِي مَبْسُوطَتَانِ
كِلْتَاهُمَا حَقًّا يَمِيـ ... ـنٌ فِي قَضِيَّاتِ الْبَيَانِ
وَهُمَا النَّبِيُّ وَصِنْوُهُ ... يَدًا نِعْمَةٍ نِعْمَ الْيَدَانِ
مِيمٌ وَعَيْنٌ مِنْهُمَا ... عَيْنَانِ عِنْدِي تَجْرِيَانِ
إِنِّي مِنَ الْبَلَدِ الأَمِيـ ... ـنِ وَرُكْنِي الرُّكْنُ الْيَمَانِي[٥٦]

فالشاعر يعتمد بنية الجناس داخل هذه الصورة لتأكيد الفكرة الشيعية التي ترى أن علي بن أبي طالب رضي الله عنه هو الوصيُّ بعد النَّبيِّ ﷺ، كما أن الجناس – هنا – يخلق إيقاعًا صوتيًّا يربط الألفاظ بعضها ببعض، ويُحكم ارتباط المعاني وتلاحمها، حتى كأن معنى الأبيات يُعَدُّ معنًى واحدًا.

أما قوله:

لَقَدْ كَانَ يَوْمُ الْحُسَيْنِ الْمُنَى ... فَتُفْدَى نُفُوسٌ وَتُشْفَى صُدُورُ
فَهَذَا لَكُمْ عَادَ يَوْمُ الْحُسَيْنِ ... فَمَاذَا الْقُصُورُ وَمَاذَا الْفُتُورُ؟
فَمُدُّوا الذِّرَاعَ، وَحُدُّوا الْقِرَاعَ ... فَيَوْمُ النَّوَاصِبِ مِنْكُمْ عَسِيرُ[٥٧]

فهو يُذكِّرنا بموقعة كربلاء مرة أخرى، ولكن بصورة أعمق؛ حيث إن بنية الجناس – مع المؤثرات الصوتية الأخرى – تتكرر بصورة ملحوظة؛ مما يؤدي إلى إحداث موسيقى إيقاعية تؤثر في النفوس، كما أن هذا التنوع الصوتي يُشكِّل بُعدًا دلاليًّا من خلال تأثير الصوت في المعنى الذي يطرحه هذا الخطاب.

---

(٥٦) ديوان المؤيد في الدين: ص ٢٧٠. وانظر الديوان أيضًا: ص ٢٠٤، ٢١٩، ٢٦٣، ٢٦٨.

(٥٧) نفسه: ص ٢٥٧.

وهكذا، فإن بنية الجناس تعكس حقيقة واحدة وهى الاشتراك فى المادة الصوتية (الإيقاع)، والاختلاف فى المعنى؛ فالشاعر يريد من اللفظة الثانية أن تضيف معنًى جديداً للفظة الأولى، وإذا تحققت هذه الإضافة المعنوية تحقق شرط الاختلاف فى المعنى.

ومن هذه الزاوية يأتى **الطباق أو المقابلة** بوصفهما بنيةَ تَخَالُف بين اللفظين بعكس الجناس ؛ حيث إن الطباق – كما يتجلى لنا – ليس مجرد مُحَسِّن بلاغى أو زينة لفظية فحسب ، وإنما داخلٌ فى صميم الصورة الشعرية، بل والأكثر من ذلك يمكننا أن نُعدَّه أساسًا من أسس بناء أو تركيب السياق الجمالى – على مستوى الشكل والمضمون – للقصيدة العربية، إن لم يكن أهم عناصره فى بعض السياقات.

انظر معى إلى تميم بن المعز وهو يقول:

وَسُسْتَهُم بِمُحْكَمِ الآرَاءِ	سِيَاسَةَ الْوَالِدِ للأَبْنَاءِ
سَالِمَةً مِنْ فِتَنِ الأَهْوَاءِ	وَلَمْ تَزَلْ تَسْعَى عَلَى سِيسَاءِ
مُنْتَصِبًا لِلعَودِ وَالإِبْدَاءِ	وَالأَخْذِ فِى الدَّوْلَةِ وَالإِعْطَاءِ
حَتَّى غَدَا الظَّالِمُ فِى اخْتِفَاءِ	وَعَادَ مَيْلُ الدِّينِ لاسْتِوَاءِ
نَهَضْتَ بِالثِّقْلِ مِنَ الأَعْبَاءِ	نُهُوضَ مَنْ زَادَ عَلَى الأَكْفَاءِ
كَأَنَّكَ المِقْدَارُ فِى الإِمْضَاءِ	وَكُلُّ مَنْ عَادَاكَ فِى ضَرَّاءِ
وَكُلُّ مَنْ وَالاَكَ فِى سَرَّاءِ	أَنْتَ عِمَادِى وَبِكَ اعْتِلاَئِى
وَجُنَّتِى فِى السِّلْمِ وَاللِّقَاءِ	وَأَنْتَ فِى كُلِّ دُجًى ضِيَائِى[٥٨]

(٥٨) ديوان تميم بن المعز: ص ١٧.

فمن الملاحظ أن القصيدة تقوم على سلسلة من المقابلات التى تتجمع كأنها وحدة مترابطة تصبُّ فى فكرة محددة؛ فهى خطاب سياسى من الدرجة الأولى، موجَّه إلى الجميع: بأن الدولة الفاطمية هى دولة الهداية والعزِّ والعدل؛ لذا فإن الشاعر يُقدِّم لنا رؤية سياسية تدور فى فلك ثنائيات متضادة ترصدها القصيدة فى سلسلة من الأفكار، كالقول بأن سياسة الإمام ثابتة من بدايتها إلى نهايتها، قائمة على الأخذ والإعطاء، ومن ثم اختفاء الظلم وعودة العدل؛ فأصبح الناس فى سراء بعد أن كانوا فى ضراء (عودة الإمام الذى سيملأ الدنيا عدلاً وقسطًا بعد أن مُلئت ظلمًا وجورًا)، وصار الإمام هو داعى السلام والمدافع عن أتباعه فى الهيجاء، بل كاشف الظلام بأنوار علمه وسياسته.. وبذلك فإن لغة التناقضات هى أبرز الأدوات التعبيرية التى اعتمد عليها الشاعر؛ مما أدى إلى ما يشبه الإحكام الهندسى داخل القصيدة، الذى يتحقق فيه التكرار - بشكل أو بآخر - بالنظر إلى عملية (الحضور والغياب)؛ إذ إن الطرفين الحاضرين على مستوى السطح متضادان، ولكنهما - فى الوقت نفسه - يستدعيان طرفين غائبين لإكمال الدائرة التكرارية.

ويقول أيضًا مادحًا أخاه الإمام العزيز:

أَبُوكَ المُعِزُّ هَدَى نُورُهُ ... لَدَى حَيْرَةِ النَّاسِ ضُلاَّلَهَا
وَبَصَّرَهُمْ بَعْدَ طُولِ العَمَى ... وَقَوَّمَ بِالعَدْلِ مُنْهَالَهَا
لَهُ آيَةٌ فِى العُلاَ لَمْ يَكُنْ ... عَدُوٌّ لِيُدْرِكَ إِبْطَالَهَا
وَأَنْتُمْ شُمُوسٌ إِذَا مَا بَدَتْ ... كَفَتْنَا النُّجُومَ وَأُفَّالَهَا
وَكَمْ نِعَمٍ نَاعِمَاتِ الغُصُونِ ... لَبِسْنَا بِظِلِّكَ أَظْلاَلَهَا
تَفَاءَلَتِ النَّفْسُ نَيْلَ العُلاَ ... فَصَدَّقْتَ بِالفِعْلِ لِى فَالَهَا

فَمُـلِّيتَ عُمْـرَكَ مَـا تَابَعَـتْ　　　　لَـنَا بُكَـرُ الدَّهْـرِ آصَـالَهَا[٥٩]

فالشاعر يكرر – فى هذه الصورة الشعرية – تلك الثنائيات المتضادة التى تحمل فى ذاتها تناقضًا بين موقفين أو حالين يقف كل منهما فى مقابل الآخر موقف الضد من الضد، حاملاً خطابًا سياسيًّا شيعيًّا (هدى/ ضلال، نور/ حيرة، بصيرة/ عمى، عدل/ ظلم، بدت / أفلت، بُكَر/ آصال)؛ فهو يحاول أن يُقنع أتباعه – بلغة التضاد والمقابلة – بأن الإمام المعز هو صاحب الهدى والنور والعدل الذى أرسله الله – سبحانه وتعالى – ليبدد بنور الهدى والعدل ظلمات الضلال والحيرة والعمى والظلم، وبذلك تأخذ هذه الأفكار صورة الشىء ونقيضه؛ مما يُثرى المعنى ويُحكم البناء الفنى الذى لا سبيل إلى إنكاره أو تجاوزه.

من ناحية أخرى ، فإن المؤيد فى الدين الشيرازى ينسج خطابه الشعرى على المنوال نفسه؛ إذ يقول فى الأئمة الفاطميين:

بِنُـورِهِمْ أَمْشِى، وَفِى الظُّـلَمِ الْوَرَى　　　　وَأَحْيَا، وَهُمْ مَوْتَى النُّفُوسِ، وَأَنْعَمُ

أَمَنْ هُوَ يَهْدِى فِى الْخُطُوبِ وَيُقْتَدَى　　　　كَمَـنْ هُـوَ حَـيَوانٌ أَصَمُّ وَأَبْكَـمُ؟

أَرُوحُ بِهِـمْ رَيَّـانَ، وَالـنَّاسُ حُومٌ　　　　وَأَغْـدُو بِهِـمْ يَقْظَـانَ، وَالنَّاسُ نُـوَّمٌ

لَقَـدْ نَقَمُـوا مِـنِّى الهِـدَايَةَ وَالتُّقَى　　　　وَذُو الْعَـرْشِ مِنْهُـمْ لِلضَّـلاَلَةِ أَنْقَـمُ

وَقَـدْ مَنَعُـونِى جَـنَّةً يَسْكُنُـونَهَا　　　　فَهَـانُوا وَهَانَـتْ إِنَّهَـا لِـى جَهَـنَّمُ[٦٠]

تقوم هذه التقابلات «الثنائيات المتضادة» على انفعال وشعور نفسى عميق، يتميز به شعر الشيعة بشكل عام؛ إذ يصبح هذا التقابل أكثر

---

(٥٩) ديوان تميم بن المعز: ص ٣٢٠، ٣٢١، وانظر الديوان أيضًا: ص ٩، ١٠، ١٢، ١٧، ٨٠، ٩٣، ٩٤، ٩٩، ١٣٦، ٣٠٦.

(٦٠) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٧٥.

خصوصية؛ فيكوّن تقابلاً بين ثنائيات متضادة تتصل أكثر ما تتصل بالعقيدة الإسماعيلية نفسها (نور/ ظلام، حياة/ موت، يقظة/ نوم، هداية/ ضلال، جنَّة/ جَهنَّم)؛ فالجمع بين هذه الثنائيات المتضادة يلتحم التحامًا بنسيج الأبيات؛ حيث تتشكل البنية بأكثر من طرفين متقابلين يتكرران بحيث ينزلهما الذهن منزلة المتضايفين؛ لأن الذهن يستحضر الضد على الفور قبل مجيء الطرف الآخر، وبذلك يمكن إضافة هذه البنية البديعية إلى دائرة التكرار.

ومن خلال التتبُّع لمحور الطباق عند المؤيد فى الدين الشيرازى نلاحظ أنه يستمد هذا اللون البديعى - وغيره من الألوان - من معجم دينى سياسى عقائدى؛ بمعنى أن اللفظتين المتقابلتين ترتبطان بعلامات دلالية تمتد إلى العقيدة الإسماعيلية؛ إذ يقول:

وَفُؤَادِي بِنُورِ ربِّى مُضِىءٌ　　حِينَ يَغْشَى نُفُوسَ قَوْمٍ ظَلَامُ[61]

وقوله أيضًا:

إِمَامٌ هُوَ النَّارُ لِلْكَاشِحِيْنَ　　كَمَا أَنَّهُ لِلْمُوَالِيْنَ جَنَّهْ[62]

وقوله:

بِإِمَامِ الْوَلاَ بِهِ يُدْحَضُ الْبَا　　طِلُ كَالنُّورِ مُعْدِمٌ لِلظَّلَامِ[63]

وقوله:

وَكَانَ بَعِيْدًا جَنَى الْجَنَّتَيْنِ　　فَأَمْسَى بِوِجْدَانِهِ وَهُوَ دَانِى[64]

---

(٦١) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٣٣.

(٦٢) نفسه: ص ٢٥٤.

(٦٣) نفسه: ص ٢٩٦.

(٦٤) نفسه: ص ٢٢٠.

وقوله:

هُوَ اللَّيْلُ مُسْتَخْفٍ بِهِ مَنْ أَرَادَهُ ... وَضَوْءُ صَبَاحٍ لِلَّذِى كَانَ سَارِبًا[٦٥]

وقوله:

قَسِـيمُ النَّـارِ مَـوْلاَنَا مَعَـدٌّ ... وَجَنَّـاتُ الْعُـلَى وَابْنُ الْقَسِيمِ[٦٦]

وهكذا يُعَدُّ التضاد أو التقابل من أوسع ألوان البديع فى الشعر الفاطمى من حيث الانتماء الدينى/ العقائدى؛ إذ يتميز هذا الشعر – فى أغلبه – بأنه يحمل خطاباً سياسيا عقائديا مذهبيا؛ فهو ذو طابع مذهبى عقائدى يُنشَد للدفاع عن حق الشيعة المسلوب فى الحكم، كما أنه وثيق الصلة بالحزب الشيعي وآماله وآلامه؛ فالشعراء يُشيدون بحبهم لآل البيت، ويجدون فى هذا الحُبِّ سعادةً ومثوبةً، ولا يزيدهم اللوم إلا تمادياً؛ فهو شعر مُحمَّل بشحنات شعورية من الانفعال النفسى والوجدانى تُثير شجون المتلقى فينفعل به.

من هنا ، فإننا نكتفى بهذين الشكلين البديعيين «الجناس والطباق»؛ حيث إنهما يمثلان أهم بنيتين فى صور البديع، وهما «بنية التوافق» و«بنية التخالف».

---

(٦٥) نفسه: ص ٢٧٩.

(٦٦) نفسه: ص ٣٠٠.

ثانيًا: المستوى الصرفى

قليلون هم الذين يهتمون بعلم الصرف من حيث هو علم مستقل بذاته؛ إذ يعتبره كثير من النحاة واللغويين - قديمًا وحديثًا - جزءًا لا يتجزأ من علم النحو أو مُكملاً له؛ فإذا كان علم النحو يبحث عن أحوال أواخر الكلمات من حيث الإعراب والبناء، أى من حيث ما يعرض لها فى حال تراكيبها؛ فإن علم الصرف يبحث عن أحوال أبنية الكلمة نفسها، وكيفية صياغة هذه الأبنية، وما يعرض لها مما ليس بإعرابٍ ولا بناءٍ؛ أى معرفة الصيغ والأوزان والهيئات للمفردات فى حدٍّ ذاتها.

فمن الواضح أن موضوع التصريف هو الكلمات نفسها؛ فيدرس أصولها وما يطرأ عليها من تغيير، وتوزيعها على أبنيتها المناسبة لها وصيغها المتفقة معها حسب تنوعها فى الكلام، أما الصيغ الصرفية فهى عبارة عن القوالب أو الأبنية التى تدخل تحتها تلك المفردات من أفعال متصرفة وأسماء مُتمكِّنة، ويُنظر إليها مُفردةً دون الاهتمام بما قبلها أو بعدها بعكس علم النحو الذى يتناول الكلمة على أنها جزء فى بناء جملة مركبة.

وبالرغم من ذلك ، فإنه لا يمكننا الفصل التام بين علم الصرف وعلم النحو، بل «لا بُدَّ من التنبيه بأن كُلاً من العلمين يرفد الآخر ويتصل به اتصالاً وثيقًا؛ لأن البنية الداخلية للكلمة تؤثر على علاقاتها مع الكلمات الأخرى فى الجملة»[٦٧]، كما أن النحو لا يستعمل من المبانى المعبرة عن معانيه إلا ما يقدمه له الصرف من مبانى التقسيم وتحتها الصيغ، ومن مبانى التصريف وتحتها اللواصق، ومن مبانى القرائن وتحتها العلامات

---

(٦٧) نايف خرما: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع٩، رمضان ١٣٩٨هـ = سبتمبر ١٩٧٨م، ص٢٧٢.

الإعرابية والرتبة وزوائد العلاقة: كالهمز والتضعيف للتعدية، وأدوات الربط، ...إلخ؛ مما يُعبِّر عن معانٍ نحوية صرف.

وبذلك صارت **الصيغة الصرفية** وسيلة التوليد والارتجال فى اللغة؛ فإذا أردنا أن نُضيف إلى اللغة كلمةً جديدةً عن أحد هذين الطريقين فإننا ننظر فيما لدينا من صيغ صرفية وفيما تدل عليه كلُّ صيغةٍ من المعانى، ثم نقيس المعنى الذى نريد التعبير عنه على المعانى التى تدل عليها الصيغة؛ فإذا صادفنا الصيغة المرادة صغنا الكلمة الجديدة على غرارها توليداً أو ارتجالاً. ولما كانت الأسماء والصفات والأفعال هى وحدها صاحبة الصيغ الصرفية كانت هى أيضًا مجال التوليد. أما الضمائر والخوالف والظروف والأدوات فلا توليد فيها؛ لأن بناءها لا يكون على مثال الصيغ الصرفية، ولأن معانيها وظيفية ومحدودة ومقصورة على السماع فى الوقت نفسه(٦٨).

من هنا ، فإننا نستطيع – بأصول علم الصرف وقواعده – معرفة ما أصاب الكلمات من زيادة ونقصان، وقلب وإعلال، وإبدال وإدغام...إلخ، وبذلك يسهل علينا الوصول إلى معرفة مدلولها، وفهم مرماها ومعناها بالرجوع إلى المعاجم اللغوية طبقًا لما نطقت به العرب.

لقد اهتم العرب القدماء بالتصريف أيما اهتمام؛ فقد خصص ابن جنى بابًا فى كتابه «الخصائص» أسماه «باب فى قوة اللفظ لقوة المعنى» مهتمًّا بوظيفتى التناسب والتقابل بين الألفاظ؛ إذ يقول «هذا فصل من العربية حسن، منه قولهم: خشُن واخشوشن، فمعنى خشن دون معنى اخشوشن، لما فيه من تكرير العين وزيادة الواو.. وكذلك قولهم: أعشب المكان؛ فإذا أرادوا كثرة العشب فيه قالوا: اعشوشب. ومثله باب فعل

(٦٨) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، د.ت، ص١٥١.

وافتعل، نحو قدر واقتدر؛ فاقتدر أقرب معنى من قولهم" قدر.. أما قول الله - عز وجل - «لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ» (سورة البقرة : آية ٢٨٦) فتأويل الله سبحانه وتعالى أن كسب الحسنة بالإضافة إلى اكتساب السيئة أمر يسير ومستصغر، وذلك لقوله - عز اسمه - «مَن جَاءَ بِالْحَسَنَةِ فَلَهُ عَشْرُ أَمْثَالِهَا وَمَن جَاءَ بِالسَّيِّئَةِ فَلا يُجْزَىٰ إِلاَّ مِثْلَهَا» (سورة الأنعام : آية ١٦٠)؛ أفلا ترى أن الحسنة تصغر بإضافتها إلى جزائها صغر الواحد إلى العشرة، ولما كان جزاء السيئة إنما هو بمثلها، لم تحتقر إلى الجزاء عنها، فعلم بذلك قوة فعل السيئة على فعل الحسنة[٦٩].

ومن ثم يبين ابن جنى بعد ذلك قوة المعنى فى صيغ المبالغة والصفة المشبهة؛ «فمن تكثير اللفظ لتكثير المعنى العدول عن معتاد حاله، وذلك فُعَال فى معنى فعيل، نحو طُوال؛ فهو أبلغ معنًى من طويل، وعُراض؛ فإنه أبلغ معنًى من عريض، وكذلك خُفاف من خفيف، وقُلال من قليل، وسُرا ع من سريع. ففعال - لعمرى - وإن كانت أخت فعيل فى باب الصفة، فإن فعيلاً أخص بالباب من فعال، ألا تراه أشد انقياداً منه؛ فتقول: جميل، ولا تقول: جُمَال، وبطىء ولا تقول: بُطاء، وشديد ولا تقول: شُداد[٧٠].

وفى النهاية ، فإذا كانت الألفاظ أدلة المعانى، ثم زيد فيها شىء، أوجبت القسمة له زيادة المعنى به، وكذلك إن انحرف به عن سمته وهديته كان ذلك دليلاً على حادث متجدد له، وأكثر ذلك أن يكون ما حدث له زائداً فيه، لا منتقصاً منه[٧١].

---

(٦٩) ابن جنى (أبو الفتح عثمان بن جنى الأزدى، ت٣٩٢هـ): الخصائص، تحقيق: محمد على النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٤٠٨هـ= ١٩٨٨م، جـ٣، ص٢٦٧، ٢٦٨.

(٧٠) ابن جنى: المرجع السابق، جـ٣، ص ٢٧٠.

(٧١) نفسه: جـ ٣، ص ٢٧١.

من جانب آخر ، فقد صار لهذا العلم - فى العصر الحديث - شأن كبير فى فهم المعنى وتذوقه والتعبير عنه؛ فالعربى يختار لمعناه الذى يريد أداءه مبنًى صرفيا محدداً؛ لأنه يعلم أن ذلك المبنى هو الذى يُعبِّر عما يريد؛ فإذا أراد - مثلاً - أن يدل على قوة اللون وشيوعه جاء بالفعل على وزن «افْعَوْعَلَ»؛ فيقول «اخضوضر المكان»، ولو قال «خضر المكان» ما دلَّ كلامه على أن اللون قوى كما استُفيد ذلك من الجملة السالفة.

على أننا لا نستطيع أن ندرك أهمية النشاط الجمالى والدَّلالى للصرف ما لم نبحث فى أهمية النشاط اللغوى بوجه عام؛ حيث إن التشكيلات الصوتية والنحوية والاستعارية...إلخ ليست وحدات مستقلة أو تشكيلات مضمومة إلى بعضها بعضًا بطريقة متمايزة، تظل عادةً دون تفاعل أو تداخل، وإن كنا أحيانًا نشير إليها من أجل تفصيل القول أو إيضاحه آنًا، وإلى المقارنة بين عناصر التشكيل اللغوى آنًا آخر، بل إنها أهم من ذلك بكثير؛ إذ إنها تسيطر على نشاط السياق وتوجهه، وتؤثر فى المعنى وتخلقه؛ فنحن نحفل دائمًا بحيوية هذا الموقف أو ذاك على هدى تفاعله مع المواقف الأخرى. أما العناصر التى نعتقد تمايزها عن التركيب والسياق فلها أهمية أساسية فى تكييف النظرة إلى البناء الصرفى، وفى أن نستهدف مكوِّنًا معينًا بدلاً من مكوِّنٍ آخر. ومن هنا فإن دلالاتٍ مهمةً تتوقف على معرفتنا بفاعلية اللغة. ويمكن القول - بوجه عام - إن البناء الصرفى لن يكون فعَّالاً ما لم يكن مرتكزًا على نشاط التركيب أو فاعلية السياق. أما البناء الذى يُنظر إليه بمعزل عن هذه الفاعلية أو هذا النشاط فلا بُدَّ له أن يكون قريب المرمى واضحًا؛ إذ يكون نتاجًا للبعد الواحد، أو المدلول الموجه، أو الموقف المعزول[٧٢].

وبذلك يمكن القول إن البناء الصرفى يُثرى المعنى، كما يحتمل أكثر من بعدٍ دلالى؛ إذ إن تفاعل الدَّلالات أو التلاؤم المتبادل بين البناء الصرفى

---

(٧٢) انظر: تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى، دار الحوار، سورية، ط١، ١٩٨٣ ص٩٩.

والتشكيل الصوتى والتركيب النحوى والسياق الدّلالى يؤدى بنا إلى الاعتراف بحتمية المعنى المتعدد، أو دخول المدلول الصرفى - بوصفه عُنصرًا مُهما فى بنية اللغة الشعرية - فى التشكيل اللغوى والجمالى للنص الأدبى.

من ناحية أخرى ، فإننى سوف أفيد من علم اللغة الحديث فى دراسة بنية الكلمة وتقسيمها إلى وحدات صرفية «مورفيمات» Morphemes، خاصة التقسيم إلى وحدات صرفية تتابعية ووحدات صرفية غير تتابعية؛ فالوحدات الصرفية التتابعية هى الوحدات الصرفية التى تتابع مكوناتها الصوتية من الصوامت والحركات دون فاصل يفصل بين هذه المكونات (ومثال ذلك صيغة النسب فى اللغة العربية) أما الوحدات الصرفية غير التتابعية فهى الوحدات الصرفية التى تتابع مكوناتها الصوتية من الصوامت والحركات على نحو غير متصل، ومعنى هذا أن الوحدات الصوتية المكوِّنة لها تقطعها وحدات صوتية مُكوِّنة لوحدة صرفية أخرى، ومثال ذلك كل ما يتعلق بالأوزان فى اللغة العربية[٧٣].

تتجلى براعة تميم بن المعز والمؤيد فى الدين الشيرازى الشعرية فى إيرادهما للألفاظ واستخدامهما للصيغ الصرفية فى إثراء المعنى وتعميقه؛ فعندما يتعرضان للخطاب السياسى الفاطمى فى شعرهما تبدو المقدرة اللغوية فى معرفة دلالات الكلمات ذات البناء الصرفى المحدد؛ فمثلاً عندما نقرأ هذه الأبيات لتميم بن المعز يهجو فيها خلفاء العباسيين:

أَخَذْتُمْ بِغَصْبٍ إرْثَنَا وَصَعدتُم ... مَنَابِرَ مَا كُنْتُمْ لَهَا بِأَمَانِى

وَجِئْتُمْ بِأَسْمَاءٍ يَرُوقُ اسْتِمَاعُهَا ... وَأَلْفَاظِ حُسْنٍ مَالَهُنَّ مَعَانِ

---

(٧٣) انظر: محمود فهمى حجازى: مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة، القاهرة، ط٢، ١٤٠٩هـ = ١٩٨٩م، ص ٥٩، ٦٠.

رَشِيدٌ وَلَمْ يَرْشُدْ وَهَادٍ وَمَا هَدَى   بِحَقٍّ وَمَأْمُونٌ بِغَيْرِ أَمَانِ
وَمُعْتَصِمٌ لَمْ يَعْتَصِمْ بِإِلَهِهِ   وَمُقْتَدِرٌ لَمْ يَقْتَدِرْ بِبَيَانِ
وَمُعْتَضِدٌ بِالإِفْكِ خَابَ اعْتِضَادُهُ   وَمُنْتَصِرٌ بِالْبَغْيِ غَيْرُ مُعَانِ(٧٤)

فالشاعر يستخدم الصيغ التصريفية والاشتقاقية المختلفة؛ كاسم الفاعل، واسم المفعول، وصيغة المبالغة، والصفة المشبهة، التى تدل على ثبوت الصفات المذكورة فى صاحبها؛ فانظر إلى قوله (رشيد، هاد، مأمون، معتصم، مقتدر، معتضد، منتصر»؛ فهى أسماء لأشخاص تدل على صفات حميدة، إلا أن الشاعر ينفيها عن الخلفاء العباسيين مستخدمًا إياها فى صيغ صرفية متنوعة، ومن ثم تعبر هذه الألفاظ عن نفسية الشاعر الساخطة والكارهة لهؤلاء الخلفاء، وبهذا التوازن والتقابل أكد الشاعر هذه المعانى مستعينًا بالصيغ الصرفية المتنوعة.

١- المصدر الميمى:

يأتى المصدر الميمى للدلالة على وصف يُراد به توكيد الحدث وتقويته، أو للدلالة على الحدث المجرد من الزمان مبدوءًا بميم زائدة، مثل: مَعْلَم بمعنى العلم، ومَنْصَر بمعنى النصر، ومُنْدَفَع بمعنى الاندفاع. وقد استخدم الشاعران صيغة المصدر الميمى بكثرة، وآثراها على باقى صيغ المصادر؛ حيث يعطينا هذا المصدر معنًى مخصوصًا، وينقلنا من الفعلية إلى الاسمية؛ مما يُثير فى الذهن والشعور جوًا نفسيًا محددًا؛ إذ يقول تميم بن المعز:

تَضِيقُ عَنْهُ سَاحَةُ الْفَضَاءِ   مُجْتَمَعُ الأَحْدَاثِ وَالأَرْزَاءِ(٧٥)

(٧٤) ديوان تميم بن المعز: ص ٤٥٠.

(٧٥) نفسه : ص ١٧.

وقوله أيضًا:

وَمِنَّـا الإِمَـامُ الْعَـزِيزُ الَّـذِى ... بِهِ عَادَ سَيْفُ الْهُدَى مُنْتَضَى[76]

أما المؤيد فى الدين الشيرازى فيقول فى الأئمة الفاطميين:

فَإِنْ سَلِمَتْ نَفْسِي فَتِلْكَ إِلَيَّ مُنًى ... أُبَلِّغُهَـا لُطْفًـا مِنَ اللَّهِ تَسْـلَمُ

وَإِنْ هَلَكَتْ فَازَتْ فَطُوبَى لَهَا إِذَنْ ... وَذَاكَ لأَنَّ الْقَـتْلَ فِـي اللَّهِ مَغْنَم

وَلِي مِنْهُمُ فَوْقَ السَّمَوَاتِ مَسْرَحٌ ... وَفِي الْمَلأ الأَعْلَى مَقَامٌ وَمَوْسِم[77]

ويقول أيضًا فى إمامه المستنصر:

يَقُـومُ مَقَـامَ اللَّهِ بَـيْنَ عِـبَادِهِ ... مُتِيحًا لَهُمْ رُوحَ الحَيَاةِ وَسَالِبَا[78]

ويقول كذلك شاكيًا إلى الله - سبحانه وتعالى - ما آل إليه الشيعة:

غَـدَوْنَا بِجَـوْرِ الدَّهْـرِ مَأْكَلَ آكِلٍ ... وَصِـرْنَا بِمَـسِّ الضُّـرِّ مَشْـرَبَ شَارِب

غَدَتْ دَعْوَةُ الأَطْهَارِ مِـنْ آلِ فَاطِمٍ ... شُمُـوسُ الْهُدَى الشُّمِّ الكِرَامِ الْمَنَاسِـبِ[79]

فقد أراد الشاعران التأكيد على بعض الصفات التى تُميِّز الإمام الفاطمى من ناحية والدعوة الفاطمية من ناحية أخرى؛ لذا جاءت هذه الألفاظ فى صيغة المصدر الميمى كى يُعبِّر كل منها عمَّا يجيش فى صدره وما يُكنُّه من مشاعر يُعبِّر بها عن عقيدته التى آمن بها ودافع عنها .

٢- صيغة النسب:

تقوم هذه الصيغة بوظيفة الوصف، كما تؤكد صلة النسب بين المنسوب والمنسوب إليه؛ فيصير المنسوب نوعًا أو فردًا من جنس المنسوب

(٧٦) نفسه: ص ٩.

(٧٧) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٧٥.

(٧٨) نفسه: ص ٢٧٩.

(٧٩) نفسه: ص ٣٢٢.

إليه، وبذلك يتحد المنسوب والمنسوب إليه فى بنية اللفظ؛ إذ يقول تميم:

خِلاَفَةٌ عَلَوِىٌّ أَصْلُ مَوْرِثِهَا وَمَوْلِدٌ نَبَوِىٌّ الجِنْسِ وَالحَسَبِ(٨٠)

وقوله أيضًا:

وَكَمْ عَلَوِىٌّ فَاطِمِىٌّ مُفَضَّلٍ وَلَكِنَّهُمْ مَا فِيهِمُ لَكَ ثَانِ(٨١)

ويقول المؤيد:

وَسَعَى الَّذِى صَلَّى وَزَكَّى وَلَمْ يُجِبْ بِدِيْنِ الإِمَامِ الفَاطِمِىِّ هَبَاءُ(٨٢)

وقوله أيضًا:

وَإِنْ كَانَ شِيْعِىٌّ تَهَضَّمَ تَارَةً فَهَا أَنَا ذَا طُولَ المَدَى مُتَهَضِّمُ(٨٣)

إنما يؤكد الشاعران المعنى الذى قصدا إليه، من خلال صيغة النسب فى قولهما «علوىٌّ، فاطمىٌّ، شيعىٌّ»، وهو بيان مقدار ارتباطهما بالمذهب الفاطمى الشيعى الذى يُعَدُّ أساس العقيدة الإسماعيلية، وقد جاءت الألفاظ على هيئة المنسوب لاستغلال هذا الارتباط والإيحاء الكامن فى صيغة النسب؛ ليثير فينا تلك المشاعر الجياشة التى تدل على ارتباط الشيعة الوثيق بعقيدتهم والدفاع عنها بكل قواهم؛ فهى تُنسب إلى على بن أبى طالب رضي الله عنه، وفاطمة الزهراء بنت النبى ﷺ؛ لذا فهى عقيدة راسخة ذات أصل نبوى فى الحسب والنسب، وبذلك فإن الشاعرين قد جاءا بهذه الألفاظ بصيغة النسب لبيان مدى عزِّ الفاطميين وقوة حسبهم ونسبهم وغلبتهم.

---

(٨٠) ديوان تميم بن المعز: ص ٦٨، وانظر أيضًا: ص٩، ١٢، ٩٣.

(٨١) نفسه: ص ٤٥١.

(٨٢) ديوان المؤيد فى الدين: ص٢٣٧.

(٨٣) نفسه: ص ٢٧٤.

٣- صيغ المشتقات:

تأتى صيغ المشتقات فى صورة أبنية متعددة قياسًا من الألفاظ اللغوية؛ إذ يتم بواسطة هذه الصيغ تزويد اللغة العربية بمفردات متعددة ذات معانٍ متنوعة يحتاجها الشاعر، كى يعبر بها عن أهدافه وتوظيفها فى تجسيم الصورة الفنية التى يُريد التعبير عنها، وتنقسم المشتقات إلى: اسم الفاعل، واسم المفعول، وصيغة المبالغة، والصفة المشبهة، واسم الزمان، واسم المكان، واسم التفضيل، واسم الآلة.

وقد استخدم الشاعران الإمكانات الصرفية للصيغ الاشتقاقية ووظفاها توظيفًا فنيًا فى شعرهما؛ فكما أن للألفاظ إيحاءاتها ودلالاتها، فكذلك للصيغ والمشتقات الصرفية إيحاءاتها ودلالاتها التى تتميز بها مما ورثناه عن العرب القدماء؛ فمثلاً يقول تميم:

سَيَشْفِيْنَ دَاءَ الْبُعْدِ بِالْقُرْبِ عَاجِلاً ... وَيَعْلَمْنَ أنَا بِالنَّجَاحِ نَئُوبُ

وَأَنَّ ظُنُونَ النَّاسِ إِفْكٌ وَبَاطِلٌ ... وَظَنُّ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ مُصِيْبُ

تَدَارَكَ نَصْرَ الدِّيْنِ مِنْ بَعْدِ مَاوَهَتْ ... دَعَائِمُهُ فَارْتَدَّ وَهُوَ قَشِيْب

رَحِيْلٌ رَأَى فِيْهِ السَّعَادَةَ وَحْدَهُ ... وَأَكْثَرَ فِيْهِ طَاعِنٌ وَكَذُوْب(٨٤)

ويقول مادحًا أخاه العزيز:

فَفَضْلُكَ الْفَضْلُ الَّذِى لَمْ يَجْحَدِ ... شَهِدَتْ وَالْمَلْعُونُ مَنْ لَمْ يَشْهَدِ

بِأَنَّكَ الطَّالِبُ ثَأْرَ أَحْمَدَ ... وَأَنَّكَ الرَّائِحُ فِيْهِ الْمُغْتَدِى

وَأَنَّكَ الْوَارِثُ كُلَّ السُّؤْدُدِ ... وَأَنَّكَ الْوَاجِدُ مَالَمْ يُوجَدِ

أَعْطَاكَهَا اللَّهُ فَخُذْهَا وَاحْمَدِ ... فَاللَّهُ يَكْفِيْكَ عُيُونَ الْحُسَّدِ

---

(٨٤) ديوان تميم بن المعز: ص ٥٣.

بِالْبَيْـتِ حلْـفًا فَالصَّـفَا فَالْمَسْجِـدِ مَـا شَيَّدَ الدَّولَـةَ مِنْ مُشَيَّـدِ[٨٥]

فالشاعر يُنوِّع فى التشكيل الصرفى للغة؛ فيعتمد على ألفاظٍ لها دلالاتها المعجمية المحددة، ولكنها فى الوقت نفسه لها مبانٍ صرفية - اسم فاعل، اسم مفعول، صفة مشبهة، صيغة مبالغة، اسم مكان - لا يقف بوصفه معنًى مجردًا فى ذاته، وإنما هو معنًى مُفعمٌ بالمشاعر النفسية والأحاسيس الوجدانية التى يريد الشاعر أن ينقلها إلى القارئ أو المستمع. ولا يمكننا أن نبحث عن فاعلية هذه الأبنية الصرفية دون استبصار الإيحاءات الشعرية وموقعها على الوجدان النفسى.

أما قوله:

وَنَـادَاكَ الصَّـفَا وَالحِجْـ ـرُ شَـوْقًا وَهْـوَ لَهْفَـانُ

يُرَجَّـى مِنْـكَ بَـذَّالٌ وَيُخْـشَى مِـنْكَ غَضْـبَان

وَيَعْفُـو مِـنْكَ وَهَّـابٌ بِمَـا تَحْـوِيـه مَـنَّان

وَمَـا أَصْـبَحَ فِـى قُـدْرَ ةِ عَـاصٍ لَـكَ عِصْـيَان

لأَنَّـكَ فِـى الوَغَـى بِالْمَوْ تِ ضَـرَّابٌ وَطَعَّـان

وَلَـوْلاَ سِعَـةُ الأَزْمَـا نِ ضَـاقَتْ بِـكَ أَزْمَـان

لأَنَّـكَ مَـالكٌ عَظُمَـتْ بِـكَ الأَفْعَـالُ وَالشَّـان

وَأَنَّـكَ لِلعُـلاَ حُسْـنٌ وَلِلعَـافِـيْنَ إِحْـسَان[٨٦]

---

(٨٥) نفسه: ص ١٣٦.

(٨٦) ديوان تميم بن المعز: ص ٤٣٤. وانظر دلالة الصيغ الصرفية المختلفة فى ديوان تميم ص ٩، ٦١، ٨٠، ٩٣، ٩٨، ١٧٤، ٤٠٢.

ففى هذه الصيغ الصرفية المختلفة - اسم المكان، وصيغة المبالغة، واسم الفاعل، واسم الزمان، والصفة المشبهة - إشارة إلى دلالة هذه الصفات التى يتميز بها الإمام من أنه بذَّال للعطاء، وهَّاب للعفو والخير، ضرَّاب بالرماح، طعَّان بالسيف؛ هذه الصفات التى جاءت على وزن صيغ المبالغة «فعَّال» لها دلالة معنوية تدل على شدة بأس الإمام وقوته من ناحية، وكرمه وعفوه من ناحية أخرى، ولا نظن أن صيغة أخرى تضفى هذه الظلال المعنوية التى أضفاها الشاعر على إمامه بمثل هذا البناء الصرفى على المعنى.

أما المؤيد فى الدين الشيرازى فيقول:

أَهْلُ بَيْتٍ عَلَيْهِم نَزَلَ الذِّكْـ ... ـرُ وَفِيْهِ التَّحْرِيْمُ وَالتَّحْلِيْلُ
هُمْ أَمَانٌ مِنَ العَمَى وَصِرَاطٌ ... مُسْتَقِيْمٌ لَنَا وَظِلٌّ ظَلِيْلُ
هَاكُمُ مِنْهُمْ بِمِصْرَ إِمَامًا ... هُوَ بِالنَّفْىِ لِلشُّكُوكِ كَفِيْل
جَدُّهُ المُصْطَفَى، أَبُوهُ عَلِىٌّ ... أُمُّهُ صَفْوَةُ النِّسَاءِ البَتُوْل
بَاذِخٌ سَعْدُهُ سَنِىٌّ أَصِيْلُ ... شَامِخٌ مَجْدُهُ عَلِىٌّ أَثِيْل
فَاتِحٌ عِلْمُهُ مَغَالِيْقَ جَهْلٍ ... مَانِحٌ مَاجِدٌ كَرِيمٌ بَذُوْل[87]

وقوله كذلك مادحًا إمامه المستنصر:

أَكْرِمْ بِهِ فَرْعًا مَعَد ... د، وَالنَّبِىُّ الطُّهْرُ أَصْلُ
وَابْنُ الأُولَى بِهُدَاهُمُ ... فِيْنَا بَدَا حَرَمٌ وَحِلُّ
الرَّاكِعِيْنَ السَّاجِدِيْـ ... ـنَ عَلَيْهِمُ يَا قَوْمُ صَلُّوا
الطَّاهِرِيْنَ الظَّاهِرِيْـ ... ـنَ فَجَلَّ مَوْلاَنَا وَجَلُّوا

---

(87) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢١٧، ٢١٨.

مَــوْلَى، مُــوَالِيهِ الأعــ ـــزُّ، كَمَــا مُعَــادِيهِ الأذَلّ

ذُو نِسْـبَةٍ بِالمُصْطَـــفَى وَالْمُـرْتَضَى يَسْمُو وَيَعْـــلُو

بِكَثِــيفِهِ وَلَطِـــــيفِهِ فَأَسَــاسُهُ نَفْسٌ وَعَـقْلٌ(٨٨)

حيث يؤكد المؤيد – بشكل أو بآخر – تلك الصفات التى يتميز بها آل البيت والأئمة الفاطميون من أنهم أمان لأهل الأرض؛ فهم أصحاب العلم، وأهل الجود والكرم، كما أنهم أهل الطهر والتقوى والصلاح والهدى؛ تراهم راكعين ساجدين؛ فجدُّهم النبى محمد ﷺ، وأبوهم علىٌّ بن أبى طالب رضي الله عنه، وأمهم صفوة النساء فاطمة الزهراء رضى الله عنها.

وقد عبَّر الشاعر عن تلك الصفات فى صورة صيغ صرفية متنوعة خلقت تشكيلات إيقاعية مختلفة؛ بحيث تمثلت فى صيغ صرفية هى «صيغة المبالغة، والصفة المشبهة، واسم الفاعل، واسم التفضيل،...إلخ، وبذلك جاءت تلك الصيغ الصرفية مُحمَّلةً بالمعانى العاطفية أو الشعورية وفق تركيبها فى سياق هذا النص أو ذاك.

وهكذا يمكننا القول إن الشعر ليس موسيقى فحسب، وإنما كلمة ومعنى، وتصبح الكلمة ذات هدف منطقى ومضمون سيكولوچى معًا؛ فالشاعر – بشكل أو بآخر– يُفكر فى الكلمات ومعانيها، ويهتم بقوتها الدِّلالية وليس بصدقها؛ لذا فهو ينتقى الكلمات التى تُثير فى القارئ حالةً نفسيةً مُعيَّنةً إلى جانب الصور والعواطف والأفكار حتى تصل إلى الروح.

---

(٨٨) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٤٣، ٢٤٤. وانظر دلالة الصيغ الصرفية المختلفة فى ديوان المؤيد: ص ١٩٧، ٢٢٢، ٢٢٥، ٢٣٥، ٢٣٨، ٢٦٣، ٢٦٦، ٢٦٨، ٣٠٠، ٣١٦...إلخ.

ثالثًا: المستوى التركيبى

عرفنا أن البناء اللغوى للشعر يتأسس من خلال شبكة من العلاقات المترابطة، ويتجلى ذلك على المستوى الصوتى فى تأليف الأصوات ودلالتها، وعلى المستوى الصرفى فى تأليف الوحدات الصرفية وبناء كلماتها، أما على المستوى التركيبى فيتجلى ذلك فى تركيب الجملة وتشكيلها، ومن ثم فإن الكلمات - من خلال تجاورها وترابطها وتضافرها - تُشكِّل جملةً دالةً على معنًى فى سياق النص الشعرى؛ «فالعنصر اللغوى قد يكون صوتًا مفردًا، الذى يُكوِّن مع صوت آخر أو أصوات أخرى كلمةً مفردةً أو عنصرًا معجميا، وهذا العنصر نفسه يُكوِّن مع عنصر أو عناصر معجميَّة أخرى وحدةً أكبر هى الجملة، وهذه الجملة مع جملة أو جمل أخرى تُكوِّن النص، ويمكن فى حال التعدد أن يتوفر فى الملفوظ الواحد أكثر من نص، ولكنها كلها تلتقى فى نص أكبر، وكل مستوى من مستويات هذا الإنجاز تحكمه قواعد خاصة به هى قواعد صوتية فى المستوى الصوتى، وهى قواعد صيغية فى المستوى الصرفى، وهى قواعد تركيبية فى مستوى الجملة، وهى قواعد نصية فى مستوى النص»[٨٩].

من هنا ، فإننا - فى هذا المبحث - لسنا بصدد عرض أنماط الجمل وتقسيماتها وأركانها والخلافات النحوية واللغوية التى دارت حولها، وإنما ندرس أثر تراكيب هذه الجُمل فى معنى النص الشعرى وأبعاده؛ لأن هذا النصَّ ما هو إلا مجموعة من الجمل المتماسكة، والمركبة تركيبًا دلاليًّا مُعيَّنًا يؤدى كلٌّ منها معنًى محددًا يفهمه القارئ أو المتلقى.

من ناحية أخرى ، فإن موروثنا النقدى والبلاغى اهتم بالتركيب النحوى

---

(٨٩) الأزهر الزناد: نسيج النص (بحث فى ما يكون به الملفوظ نصا)، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣م، ص٣٥.

للشعر؛ إذ نرى أن عبدالقاهر الجرجانى (ت٤٧١هـ) – الذى يمثل مرحلة النضج النقدى والبلاغى القديم، والذى اهتم بالجهود البلاغية السابقة عليه وأفاد منها ووظفها توظيفًا دقيقًا فى تشكيل رؤيته النقدية – قد راح يُبلور فلسفته النقدية معتمداً على ركائز نحوية وبلاغية، إلا أنه ركز على البنى النحوية (التركيبية) بشكل أكبر؛ لدرجة أنه حوَّل البنى البلاغية – فى بعض صورها – إلى بنًى نحويةٍ، حتى وصل إلى تشكيل مفهوم «النظم» وربطه بمفهوم «الأسلوب»؛ إذ يرى أن **النظم** هو «أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التى نُهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التى رُسِمَت لك، فلا تُخلَّ بشىء منها»(٩٠)، وقوله كذلك: «فلست بواجد شيئًا يرجع صوابه إن كان صوابًا، وخطؤه إن كان خطأ، إلى «النظم»، ويدخل تحت هذا الاسم، إلا وهو معنًى من معانى النحو قد أصيب به موضعه، ووضع فى حقه أو عومل بخلاف هذه المعاملة، فأزيل عن موضعه، واستُعمل فى غير ما ينبغى له، فلا ترى كلامًا قد وُصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزيَّة وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزيَّة وذلك الفضل، إلى معانى النحو وأحكامه، ووجدته يدخلُ فى أصلٍ من أصوله، ويتصل ببابٍ من أبوابه»(٩١).

إذن ليس النحو – كما يظن بعض الدارسين – هو الإعراب فحسب، وإنما هو معنًى عام يشمل كلَّ ما له صلة بالتركيب شكلاً أو مضمونًا؛ إذ إن الفروق بين التراكيب ليست فروقًا شكلية تتمثل فى العلامات الإعرابية فحسب، وإنما تكمن الفروق فى معانى هذه التراكيب؛ فليس القصد هو

---

(٩٠) عبدالقاهر الجرجانى (أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد، ت٤٧١هـ): دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط٢، ١٤١٠هـ=١٩٨٩م، ص٨١.

(٩١) المرجع السابق: ص ٨٢، ٨٣.

معرفة قواعد النحو فى حدٍّ ذاتها، وإنما ما تُحدثه هذه القواعد وما يستتبعها من المعانى والدّلالات؛ فالتفاعل بين الكلمات ووظائفها النحوية فى الجملة هو تفاعل دلالى نحوى معًا، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر؛ لأن المفردات من غير نظام نحوى يحكمها ويربط ما بينها لا يتأتى لها اجتماعٌ إلا فى التنظيم المعجمى فحسب، والتنظيم المعجمى عمل لا يقوم به المتكلم، بل يقوم به الباحث اللغوى. والنظام النحوى من غير مفردات تقوم به وتحقق وجوده العقلى وعاء فارغ، ولا يقوم إلا فى عقول أبناء اللغة، ولا يجد سبيلاً لتحققه إلا فى الجُمل التى ينطق بها أبناء اللغة أو يكتبونها[٩٢].

أما **الأسلوب** فإن عبدالقاهر يرى أنه «الضرب من النظم والطريقة فيه؛ فيعمد شاعرٌ آخر إلى ذلك «الأسلوب» فيجىء به فى شعره، فيُشَبَّه بمن يقطع أديمه نعلاً على مثال نعلٍ قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله»[٩٣].

وبذلك لا ينفصل مفهوم «النظم» عن مفهوم «الأسلوب» عند عبدالقاهر، بل يكاد يطابق بينهما بوصفهما ممثلين لإمكانية خلق التنوعات اللغوية القائمة على الاختيار الواعى، ومن حيث إمكانية هذه التنوعات فى أن تصنع نسقًا وترتيبًا بإجراء الاحتمالات النحوية القائمة فى بنية التركيب؛ ذلك أن توالى الألفاظ فى النطق لا يصنع نسقًا أبداً، وإنما يصنعه قصدُ المبدع إلى التأليفات بتكوينها الأسلوبى الذى يميزها من

---

(٩٢) انظر: محمد حماسة عبداللطيف: النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوى الدلالى)، مطبعة المدينة، القاهرة، ط١، ١٤٠٣هـ=١٩٨٣م، ص١٦٦. ومحمد عبدالمطلب: جدلية الإفراد والتركيب فى النقد العربى القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م، ص١٥٦، ١٥٧. ومريم محمد إبراهيم: التشبيه فى شعر البحترى، رسالة ماجستير، بقسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٢م، ص٢٢٤.

(٩٣) عبدالقاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، ص٤٦٩.

ناحية، ويربطها بالغرض من ناحية أخرى، ...، وعلى هذا النحو يأخذ **الأسلوب – وكذلك النظم** – طبيعةً ذهنيةً تصوريةً، ومن ثم يصبح اكتساب هذا التصور والتحرك فيه شيئًا قابلاً للتحقق(٩٤).

وهكذا ، فإن «الأسلوب» أو «النظم» – عند عبدالقاهر الجرجاني – هو ترتيب مفردات اللغة ترتيبًا مبنيا على «العلاقات النحوية» أو «معاني النحو» كما يسميها هو، وهذا الترتيب يقع بين معاني الألفاظ المفردة، لا بين الألفاظ ذاتها؛ بحيث إنها ليست مجرد ألفاظ مرصوفة لا يجمع بينها نظام، وإنما هي مجموعة من العلاقات؛ فعند استخدام الشاعر للغة فإنه يعمد إلى اختيار ألفاظ محددة، ثم يؤلف بينها في أشكال تركيبية محكومة بقواعد خاصة، هذه التراكيب هي ما نسميه «الجُمَل»(٩٥).

لقد أكَّد الجرجاني مفهومَ «النظم» وثبَّت جذوره في ميدان النقد الأدبي إلى الحدِّ الذي اشتُهر به، وذلك لما أضفاه على هذا المصطلح من مفهوم محدد – نظريًّا وتطبيقيًّا – ومغاير في الوقت نفسه عمَّن سبقوه؛ **فالنظم** – لديه – ليس مجرد التأليف أو رصف الألفاظ جنبًا إلى جنبٍ أو ترتيبها طبقًا لمعانيها الوضعية، وإنما هو نظم المعاني النحوية في نفس المتكلم بطريقة تجعل هذه الألفاظ متعلقة ومترابطة بعضها ببعض؛ بحيث لا يمكن أن يؤدي غيرُها معناها أو يقوم مقامها؛ فهو يقول «معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسببٍ من بعض»(٩٦)، كما أن «نظم الكلم» ليس هو تواليها في النطق «كنظم

(٩٤) انظر: محمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م، ص٤٣، ٤٤.

(٩٥) انظر: نصر حامد أبو زيد: مفهوم النظم عند عبدالقاهر الجرجاني (قراءة في ضوء الأسلوبية)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٥، ع١، ديسمبر ١٩٨٤م، ص١٥.

(٩٦) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٤.

الحروف»، وإنما هو أن «تقتفى فى نظمها آثار المعانى، وتُرتِّبها على حسب تَرتُّب المعانى فى النفس؛ فهو إذن نظم يُعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذى معناه ضم الشىء إلى الشىء كيف جاء واتفق. ولذلك كان عندهم نظيرًا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير وما أشبه ذلك؛ مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كلٍّ حيث وُضع عِلَّةٌ تقتضى كونَه هناك، وحتى لو وُضِع فى مكانٍ غيره لم يصلُح»(٩٧).

وبذلك كله ، فإن مفهوم «النظم» أو «الأسلوب» – فى رأى الباحث – يعتمد على أساسين أسلوبيين هما: **الاختيار والتأليف**، غير أن الاختيار يتجلى على مستوى ترتيب الأدوات والكلمات، أما التأليف فيظهر على مستوى الجملة، «وليس معنى معالجة هذه العناصر متفرقة، والإيمان بتجزئة الجملة أو وجود العنصر البلاغى، فى الأداة أو الكلمة على حدة، ولكنها تجزئة لاستكشاف جوانب كل جزئية على حدة، على أن يكون واضحًا أن نظم الأسلوب لا يتحقق إلا من خلال أداء المعنى النفسى المراد، وهذا المعنى لا يُؤدَّى بداهةً إلا من خلال تركيب أسلوبى مفيد، سواء تحقق على مستوى الجملة أو مستوى الجمل المتآلفة»(٩٨).

من ناحية أخرى ، فإن النقد العربى الحديث لم ينفصل عن هذا المفهوم لأهمية دراسة النحو فى تحليل الشعر بشكل قاطع، وإنما أفاد منه وأضاف إليه، وأصبح علم الأسلوب الشعرى لا يمكن أن يُفهم ما لم يرجع الباحث إلى البناء النحوى للجمل، ومن ثم الكشف عن ماهية هذه التراكيب اللغوية داخل النص.

---

(٩٧) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، ص٤٩.

(٩٨) أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة، د.ت، ص٦٥.

وفى هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أن شكرى عياد قد رأى أن خصائص الشعر العربى فى كون البيت الشعرى وحدة بذاته قد جعلته محصوراً فى نطاق ضيق؛ لذا فليس من الجدوى البحث فى نظام البيت بوصفه مظهراً من مظاهر الجمود فى الشعر العربى أو سبباً له، ولكن الذى يعنينا هو أن البيت فى الشعر العربى بخصائصه التى وصفناها قد فرض على الشاعر نوعاً من الصياغة المحكمة طبعَ الشعر العربى منذ أقدم عهوده بطابع الصنعة، واستتبع قوالب شعرية لا تُحصى من عبارات رسمية مثل «خليلىَّ» و«دع ذا» و«أقول» إلى صور محددة من البناء النحوى للجملة كابتداء البيت بـ «كأن» مع مجىء الخبر فى نهايته، أو ابتداء الشطر الثانى بـ «إذا» أو ابتداء البيت بخبر مبتدأ محذوف، وإردافه بعدد من الصفات يغلب أن يكون بينها جملة فعلية. ولا شك أن بناء البيت قد أرهف الاستعداد الطبيعى فى اللغة للتفنن فى التراكيب من تقديم وتأخير، وحذف وذكر،...إلخ(٩٩).

ومن هذا المنطلق يطرح كلُّ تركيبٍ نحوىٍّ معين للجملة في الشعر العربى معنًى مغايراً يتداخل مع تركيبٍ نحوىٍّ آخر؛ بحيث يكوِّنان معًا دلالاتٍ معنويةً معينةً، ويؤثر ذلك كله فى فاعلية النظام النحوى عامةً فى خلق علاقات تركيبية جديدة؛ إذ كلما تغير موقع الكلمة - مثلاً - فى سياق الجملة تغير المعنى، ومن ثم يطرح سياق الجمل فى النص الشعرى معنًى مُعيَّنًا للنص لا يمكن أن يُوجد بدون هذا السياق نفسه، ولذلك ففى تحليلنا لسياق الجملة نُعنَى بوظيفتها التركيبية من حيث الدّلالة والمعنى، ولا يكون التركيب نفسه غاية فى ذاته مثلما أسرف فيه أصحاب الاتجاه الشكلانى، بل يكون وسيلة لكشف جوانب النص وأبعاده المختلفة سواء أكانت دينية أم سياسية أم اجتماعية...إلخ.

---

(٩٩) شكرى عياد: موسيقى الشعر العربى (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م، ص١٠٧.

من هنا ، فإن السياقات الدّلالية لتركيب الجملة - سواء فى الشعر أو النثر - تتشكل وفقًا لهذه الأبعاد التى يطرحها النص الأدبى نفسه؛ حيث إن لكل كلمة دلالتها الصوتية أو الصرفية أو المعجميّة، وبذلك فإنه حين تتركب الجملة من عدة كلمات تتخذ كلُّ كلمةٍ موقفًا مُعيَّنًا من هذه الجملة؛ بحيث ترتبط الكلمات بعضها ببعض على حسب قوانين لغوية خاصة بالنظام النحوى، وفيه تؤدى كلُّ كلمة وظيفة معينة. ولا يتم الفهم أو يكمل إلا حين يقف السامع على كل هذه الدّلالات، وليس من الضرورى أن نتصور السامع على علم بالنظام الصرفى والنحوى فى اللغة على الصورة المعقدة التى نراها فى كتب النحاة الأولى. ولا نفترض فى السامع لكى يتم فهمه لجملةٍ من الجُمل أن يكون قد اتصل بأى نوع من الاتصال بعلوم اللغة من صوت وصرف ونحو، بل يكفى أن يكون السامع قد عرف عن طريق التلقى والمشافهة فى تجارب سابقة الفرق بين استعمال كلمتى «الكذّاب» و«الكاذب» وأن يكون قد تعود من المناسبات الكثيرة كيفية تكوين الجمل والربط الصحيح بين كلماتها. ولا تلبث هذه الدّلالات الصوتية والصرفية والنحوية بعد المران الكافى أن تحلَّ من كل منًّا منطقة اللاشعورية أو شبه الشعورية، يراعيها بطريقة تكاد تكون آلية دون جهد أو عناء كبير، وتلك هى المرحلة التى يعرفها اللغويون بالسليقة اللغوية[١٠٠].

من ناحية أخرى ، فإن التشكيل النحوى قد يأتى استجابةً لتأثُّر نفسى وجدانى داخلى، أو لتصوير موقف اجتماعى محدد، أو لشعور فردى قريب يعول فى شرحه وتفسيره على بعض الظروف الخاصة بالمبدع أو بعض النزعات العاطفية الخاصة بالمتلقى؛ لذا فالجملة الشعرية - من هذه الزاوية - وحدةٌ مؤثرة، وأثرها لا يبدو مركبًا من مؤثرات منفصلة فى

---

(١٠٠) إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠، ص٤٨، ٤٩.

مفردات منعزلة، ولكن تُفهم الجمل من صورة النظم الشامل لها؛ فكثيرًا ما ينطق المتكلم المنفعل أو الشاعر المتأثر جُملاً أو عباراتٍ لا يقصد معناها المعجمى بالذات، ولكنه يفرغ شحنته الانفعالية والنفسية فى تركيب وترتيب مثل هذه الجمل، أو فى الأداء والتنغيم اللذين يتشكلان فيها(١٠١).

وإذا ما انتقلنا إلى الدراسات اللغوية الحديثة للأسلوب فسنجد أنه «من الممكن تقسيم الجهد الأخير فى ميدان الأسلوبيات اللغوية إلى أنماط ثلاثة: فهناك مدرسة تنظر فى الأسلوب باعتباره انحرافًا عن القاعدة، وأخرى تنظر فى الأسلوب باعتباره تواترًا أو تواطؤًا على قالب تركيبى، وثالثة تنظر فى الأسلوب باعتباره استغلالاً خاصا لإمكانات النحو»(١٠٢).

من هنا يلتقى تفسير خاصيَّة اللغة الأدبية على أنها انحراف عن النمط – أو اللغة القياسية – بجوهر النظرية العربية التى تقول بانحراف اللغة فى الأدب عن اللغة النمطية، ولكن ليس من المعقول أن يكون النص الأدبى كله انحرافًا عن القاعدة المألوفة أو اللغة القياسية، بل إن الجُمل المنحرفة عن المألوف أو المجاوزة له تكون ومضات متفرقة فى النص، لكنها – بعد تجميعها – يمكن الوصول بها إلى إدراك الأسلوب الخاص لصاحب النص، لكن السؤال المهم هو: كيف السبيل إلى تحديد اللغة المحايدة المألوفة المنحرف عنها؟ ومن ثم كيف السبيل إلى تحديد الانحرافات؟!(١٠٣).

أما إذا نظرنا إلى المدرسة التى تنظر فى الأسلوب باعتباره استغلالاً لإمكانات النحو فسنجد أن هذه الطريقة تساعدنا على الوصول إلى الطريقة التى يسلكها المبدع فى صياغة عمله الإبداعى؛ إذ إنه يبدأ باختيار دال

---

(١٠١) انظر: محمد صالح الضالع: لسانيات اللغة الشعرية، ص٣٨.

(١٠٢) عبد الحكيم راضى: نظرية اللغة فى النقد العربى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٣، ص٤٨٢.

(١٠٣) المرجع السابق، ص ٤٨٣ وما بعدها. ورمضان صادق: شعر عمر ابن الفارض، ص ٩٢.

معين من بين مجموعة دوال متعددة، ثم يشرع بعد ذلك فى تأليف صيغة نحوية محددة، يضع فيها تلك الدوال، ومن ثم يصبح التركيب النحوى تنظيمًا للقوانين أو تحقيقًا لها ضمن شروط محددة، ويحمل - فى الوقت نفسه - طابعًا شخصيا؛ إذ إنه الصورة المجردة والمنظمة والمستخلصة من النموذج اللغوى للبنية الوظيفية التى تربط المعانى اللغوية الحاملة للدلالة، وبذلك تأخذ الخصائص الأسلوبية المفردة قيمًا متباينة جدًّا حسب تقييمها الأسلوبى، وحسب وظيفتها المسندة إليها، وحسب إمكانية تركيبها فى بنية متدرجة وتراتبية.

ومن هذا المنطلق لأهمية مبحث النحو فى الدراسات اللغوية والأسلوبية يتلاقى عبدالقاهر الجرجانى مع المفكر اللغوى المعاصر نعوم تشومسكى (١٩٢٨-   ) - صاحب نظرية النحو التوليدى/ التحويلى - الذى اهتم بدراسة تركيب الجملة وإمكان تحليلها على أساس التمييز بين البنية السطحية والبنية العميقة، وإمكان توليد جمل جديدة لم يسمعها الإنسان من قبل، ولكنها مفهومة لاتِّساقها مع نمط البنية العميقة(١٠٤).

إن معظم الأحكام الأسلوبية - بناء على هذه النظرية التشومسكية - ترجع إلى البناء العميق، ويصبح البناء العميق - كما حدَّده تشومسكى - هو تصور ذهنى للجملة التى ينص فى تركيبيها على جميع العناصر الداخلة فى تفسيرها، وبذلك فإن «مسألة درجات النحوية تتصل بفكرة أساسية فى نظرية تشومسكى، وهى فكرة «البنية العميقة»؛ أى الوحدة الفكرية للمعنى، التى يتم التعبير عنها من خلال القواعد الأصلية فى النحو. وقد يبدو أن فكرة «البنية العميقة» نتجت من الجمع بين المنهج العقلانى فى

---

(١٠٤) انظر: محمود فهمى حجازى: تشومسكى وعلم اللغة، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع٦، يونيو ١٩٩٣م، ص٢٧.

دراسة اللغة، وهو المنهج الذى يلتزمه تشومسكى، وأساسه تفسير الوقائع اللغوية بنشاط العقل، وبين المنهج «التوزيعى» السائد فى دراسات اللغويين الأمريكيين، ومؤداه تفسير المعنى بسلوك الكلمة لا غير؛ أى أن ما يُسمى معنى الكلمة ينحصر فى مواضع استعمالها؛ أى المناسبات الاجتماعية التى تُقال فيها والكلمات التى تسبقها أو تتلوها؛ فالبنية العميقة تُمثِّل الجانب الفكرى، والبنية السطحية تُمثِّل الجانب السلوكى، والجانب السلوكى لا يُفهم إلا من خلال الجانب الفكرى»(١٠٥).

من هنا ، فإن تشومسكى يرى - فى نظرية النحو التوليدى/ التحويلى- أن الجملة لها مستويان من البنية: **بنية سطحية أو ظاهرية، وبنية عميقة أو تحتية**، وتتناظر البنية السطحية مع بنية الوحدات الداخلية المكوِّنة للجملة، وتتكون البنية العميقة من العلاقات النحوية التحتية التى تُحدد معنى الجملة؛ فعلى سبيل المثال يعتمد معنى جملة ما على أية كلمة تكون الفاعل وأخرى تكون المفعول، وهذه المعلومات تقدمها الأبنية العميقة لا الجُمل السطحية فى كثير من اللغات إن لم يكن فى اللغات جميعها، ....، وإذا لم تكن الجمل فى اللغات غير محدودة كان من الممكن أن يتكون النحو من الجُمل النحوية المحدودة العدد، بيد أن مثل هذا النحو سيكون غير مفيد وغير قابل للحياة؛ إذ إنه لن يفى بأدنى الشروط التى ينبغى أن تتوافر فى أى نظام نحوى؛ إذ إنه لا يمكنه التمييز بين الجُمل واللاجُمل، ومن هنا كان تعريف اللغة بأنها مجموعة غير محدودة من الجُمل(١٠٦).

---

(١٠٥) شكرى محمد عياد: اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربى)، إنترناشيونال برس، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م، ص٥١، ٥٢. وعبدالحكيم راضى: نظرية اللغة فى النقد العربى، ص٤٩٠.

(١٠٦) انظر: مصطفى زكى التونى: المدخل السلوكى لدراسة اللغة فى ضوء المدارس والاتجاهات الحديثة فى علم اللغة، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية العاشرة، الرسالة الرابعة والستون، ١٤٠٩هـ = ١٩٨٨م، ص ٦٤، ٦٥.

من ناحية أخرى ، فإن تشومسكى يذهب إلى أن هذه القوانين التحويلية بعضها اختيارى، والآخر إجبارى، ومثال القوانين الاختيارية فى اللغة الإنجليزية البناء للمجهول، والنفى، والاستفهام، ومثالها فى اللغة العربية التقديم والتأخير فى وحدات جُمل اللغة العربية، مثل المبتدأ والخبر والفاعل والمفعول بالإضافة إلى النفى والاستفهام بطبيعة الحال، ومثال القوانين التحويلية الإجبارية التوافق فى العدد بين الفاعل والفعل فى اللغة الإنجليزية مثل: he runs، وthey run والتوافق فى العدد بين المبتدأ والخبر فى اللغة العربية مثل: الرجال قوّامون على النساء، أو محمد مجتهد، والتوافق فى النوع بين المبتدأ والخبر، والصفة والموصوف، والفعل والفاعل، مثل: زينب مجتهدة، وجاءت امرأة، ... وهلم جرا[١٠٧].

وإلى هنا نُدرك أن تشومسكى كان همُّه موجهًا إلى ربط اللغة - بشكل أو بآخر - بالجانب العقلى، فى محاولة توفيقية لحلٍّ الإشكال نفسه الذى سبق أن واجه عبدالقاهر. وقد تبلور جهد كل منهما فى إعطاء النحو إمكانات تركيبية مستمدَّة من قواعده العقلية؛ بحيث أصبحت هذه الإمكانات أشبه بصندوق مغلق، له مدخل ومخرج، تدخل فيه المفردات وتتفاعل، ثم تخرج على الصورة التأليفية الجديدة. ونحن لا نلمس سوى المظهر المادى للعملية، أما الجانب العقلى فهو خفىٌّ داخل الصندوق[١٠٨].

وبذلك يتضح لنا أن عبدالقاهر وتشومسكى فى اتجاههما إلى النحو كانت لهما منطلقات فكرية مُسبقة، وأن كلا منهما حاول خدمة هذه المنطلقات بالنظر فى النحو من زاويته التى يراها معوانًا له فى مهمته؛ فكلاهما كان نتاجًا لمناخ فكرى وعقلى معقد، مع الفارق بينهما، من حيث

---

(١٠٧) مصطفى زكى التونى: المرجع السابق، ص٧٠.

(١٠٨) انظر: محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجانى، ص٦٣.

ارتبط عبدالقاهر بمهمة دينية ذات أصول كلامية، وارتبط تشومسكى بمنهج عقلى إنسانى محدد(١٠٩).

وبذلك كله يستمدُّ البحث الأسلوبى - مشروعية وجوده وبقائه فى مجال النقد الأدبى المعاصر؛ ذلك أن البلاغة والأسلوبية ليسا بديلين، وإنما هما وريثان شرعيَّان؛ حيث إن الأسلوبية تُعَدُّ هى الوريث الشرعى للبلاغة القديمة؛ لذا فهى من حقها أن تستبقى لنفسها من ممتلكات سلفها ما هو صالح للبقاء، وتحذف أو تُعدِّل أو تُبدِّل ما هو عكس ذلك.

١- التقديم والتأخير:

لا شكَّ أن بناء الجملة فى اللغة العربية يخضع لنظام تركيبى مُعيَّن فى ترتيب المفردات اللغوية، وهو أن الجملة الاسمية يتقدم فيها المسند إليه (المبتدأ) على المسند (الخبر)، وفى الجملة الفعلية يتقدم المسند (الفعل) على المسند إليه (الفاعل أو نائبه)، إلا أن هذا النظام ليس صارمًا أو مُقدَّسًا لا يمكن المساس به؛ فثمة مرونة كبيرة قدَّمها النظام اللغوى فى العربية لكى يتمكن الشعراء من استغلالها؛ بحيث تطرأ عدة تغييرات على ترتيب المفردات وتبادل مواقعها، فيُقَدَّم عنصر أو يُؤَخَّر آخر، وبذلك يستقيم البناء شعريا، وفى الوقت نفسه ينتج عن هذه التغييرات وهذا التبادل دلالة إضافية تكتسبها الدَّلالة الأصلية للجملة؛ «ذلك أن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنًى مختلفٌ، وأن المعانى المختلفة الترتيب لها تأثيراتٌ مختلفة»(١١٠).

---

(١٠٩) انظر: محمد عبدالمطلب: النحو بين عبدالقاهر وتشومسكى، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٥، ع١، ديسمبر ١٩٨٤م، ص٢٧.

(١١٠) عبدالحكيم راضى: نظرية اللغة فى النقد العربى، ص٢١٨.

والحقَّ أقول إن لغتنا العربية غنيَّةٌ - بشكلٍ جليٍّ - فى هذا الميدان؛ فهى تملك - خلافًا لكثير من اللغات - كيفيتين لتركيب الجملة (الاسمية والفعلية)، وللمبدع بعض الحرية فى ترتيب الدوال داخل كل نوع من هذين النوعين؛ فاللغة العربية - إذن - لا تمتاز بحتمية صارمة فى ترتيب الدوال داخل الجملة، وإذا كانت الأوساط قد تعارفت فيما بينها على نمط مألوف وإطار فى نظم الكلام، فإن المبدع يتجاوز دائمًا هذا الإطار الثابت النفعى للغة إلى مستوى آخر يحاول فيه أن يمتلك اللغة ويصادقها، ويحرك دوالها كيف يشاء؛ فيُقدِّم له ما شاء له فكره أن يُقدِّم، ويُؤخِّر ما شاء له أن يُؤخِّر، حرصًا منه على تحقيق الهدف التأثيرى والإيصالى فى وقت واحد؛ فالتقديم والتأخير من الوسائل التى يُحطِّم المبدعون من خلالها الإطار الثابت للغة لتحقيق أهدافهم(١١١).

تُعَدُّ ظاهرة **التقديم والتأخير** فى الجملة العربية من المباحث المهمَّة التى حظيت بعناية فائقة من قِبَل النحاة واللغويين والبلاغيين القدماء، ويُعَدُّ عبدالقاهر الجرجانى من أهم البلاغيين الذين اهتموا بهذه الظاهرة؛ إذ يرى أن التقديم والتأخير «باب كثير الفوائد، جمٌّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترٌ لك عن بديعة، ويُفضى بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مَسْمعُهُ، ويلطف لديك موقعُهُ، ثم تنظر فتجد سببَ أن راقك ولطُف عندك، أن قُدِّم فيه شىء، وحُوِّل اللفظ من مكانٍ إلى مكانٍ»(١١٢).

وقد قسَّم الجرجانى التقديم قسمين:

الأول: تقديم يقال إنه على نيَّة التأخير، وذلك فى كل شىء أقررته مع التقديم على حكمه الذى كان عليه، وفى جنسه الذى كان فيه، كخبر المبتدأ

(١١١) انظر: رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض، ص١١٣، ١١٤.

(١١٢) عبدالقاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، ص١٠٦.

إذا قدَّمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدَّمته على الفاعل، كقولك: (منطلقٌ زيدٌ) و(ضرب عمراً زيدٌ). والآخر: تقديم ليس على نية التأخير، ولكن على أن تَنقُلَ الشيء عن حكمٍ إلى حكمٍ، وتجعلَ له باباً غيرَ بابه، وإعراباً غيرَ إعرابه، كقولك: (ضربتُ زيداً) و(زيدٌ ضربته)؛ ففى الجملة الثانية لم تقدم (زيداً) على أن يكون مفعولاً منصوباً بالفعل كما كان، ولكن على أن ترفعه بالابتداء، وتشغل الفعل بضميره، وتجعله فى موضع الخبر له(١١٣).

يبدو لنا - إذن - أن إدراك عبدالقاهر وغيره من البلاغيين القدماء لسياقات التقديم والتأخير كان قائماً على نظرة عميقة تعتمد عنصرين مهمين هما: **الثابت والمتغير**؛ حيث يتمثل الثبات فى تواجد أطراف الإسناد وما يتصل بها من متعلقات، أما المتغير فيتمثل فى تحريك بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية فى الجملة، التى اكتسبتها من نظام اللغة إلى أماكن جديدة ليست لها فى الأصل.

من هنا نلاحظ أن سياقات التقديم والتأخير دارت - فى الغالب - حول الرُّتب المحفوظة عند النحاة، وإدراك البلاغيين لهذه الحقيقة النحوية أتاح لهم أن يُضيفوا إلى مباحثهم بُعداً جماليًّا فى تركيب الكلام، من خلال العدول عن الترتيب المألوف إلى ترتيبٍ آخر، يتميَّز بقدرته على إبراز الدَّلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه، مع الاهتمام بالناحية التطبيقية من خلال الابتعاد عن التعميمات المطلقة، ورصد سياقات معينة للخروج منها بالتنويعات التى تُمثِّل ناحية فردية بقدر ما تمثل ظواهر أسلوبية ترتبط بمجالٍ تعبيرى محدد. وكل ما يعيب هذه الدراسة أنها ظلت فى إطار الجملة البليغة، ولم تحاول تجاوزها إلى القطعة البليغة، والإفادة بهذا المنهج

---

(١١٣) انظر: عبدالقاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز: ص١٠٦، ١٠٧.

الأسلوبى فى دراسة قصيدةٍ مكتملة أو دراسة شاعر، أو دراسة عصرٍ من العصور[114].

فإذا ما جئنا إلى شاعرينا، وحاولنا - فى ضوء الأسس السابقة - أن نتتبع ظاهرة **التقديم والتأخير** فى شعرهما، ألفينا أن الشاعرين قد كانا مفتونين بفكرة الترابط النحوى التى تعتمد على العلاقات التركيبية والتبادلية بين الألفاظ؛ حيث شكَّلت - بتفاعلها مع السياق وتداخلها مع المعنى - قوةً فاعلةً تُعطى للأجزاء دلالاتٍ شعريةً أو فعالياتٍ جماليةً خاصة.

فمن الأبنية النحوية الأثيرة - فى التقديم والتأخير - لدى الشاعرين الواضحة فى ديوانهما «تقديم الخبر على المبتدأ»؛ إذ يقول تميم:

أَلَكُم مِثْلُ هَذِهِ يَا بَنِى العَبَّـ ـاسِ مَأْثُورَةٌ مِنَ الآثَارِ؟

أَلَكُمْ حُرْمَةٌ بِعَمِّ رَسُولِ الـ ـلَّهِ لَيْسَتْ فِيكُمْ بِذَاتِ تَوَارِ؟

وَلَنَا حُرْمَةُ الوِلَادَةِ وَالأَعْـ ـمَامِ وَالسَّبْقِ وَالهُدَى وَالمَنَارِ

وَلَنَا هِجْرَةُ المُهَاجِرِ قِدْمًا وَلَنَا نُصْرَةٌ مِنَ الأَنْصَارِ

وَلَنَا الصَّوْمُ وَالصَّلَاةُ وَبَذْلُ الـ ـعُرْفِ فِى عُسْرِنَا وَفِى الإِيْسَارِ[115]

فالشاعر - فى هذه الأبيات - يفتخر بالفاطميين، ويُشيد بمآثرهم على بنى العباس، ويرسم من خلال كلماته وتركيب جمله صورةً كليةً تشعُّ بالفخر، إلا أنه جاء بالجار والمجرور (الخبر) مُقدَّمًا على المسند إليه (المبتدأ) ليخص الفاطميين بتلك الصفات الحميدة التى يتميزون بها؛ فيقصرها عليهم دون غيرهم.

---

(114) انظر: محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط1، 1994م، ص327.

(115) ديوان تميم بن المعز، ص187. وانظر أيضًا الديوان: ص81، 99.

وقد يأتى تقديم الجار والمجرور ليفيد التفصيل والتوضيح وإزالة الإبهام؛ إذ يقول:

نَحْنُ الَّذِيْنَ بِنَا الكِتَابُ مُنَزَّلُ	وَبِنَا يُجِيْبُ اللَّهُ دَعْوَةَ مَنْ دَعَا
وَلَنَا النَّدَى وَلَنَا السُّدَى وَلَنَا الهُدَى	وَلَنَا الجَدَا وَلَنَا الرَّدَى يَوْمَ الوَغَى[116]

فتقديم الجار والمجرور - فى هذين البيتين سواء فى العجز أو الصدر أو الحشو - يؤكد أن الشاعر يريد أن يُقنع المتلقى بشىء محدد، وهو أن الأئمة الفاطميين لهم صفات خاصة ومكانة سامية؛ لذا فتعدُّد الجار والمجرور وتقديمهما بهذا الشكل جاء للتأكيد والتفصيل، وبذلك اتصل هذا التركيب بالمعنى الذى يريده الشاعر.

أما المؤيد فى الدين فيقول:

أَهِلَّةُ الخَلْقِ هُمُ	أَدِلَّةُ الصِّدْقِ هُمُ
لِلَّةِ الحَقِّ هُمُ	قُوَّامُهَا والأَمَنَا
مَنَابِعُ العِلْمِ هُمُ	مَرَاجِعُ الحِلْمِ هُمُ
مَرَاتِعُ الفَهْمِ هُمُ	وَلِلْقُرَانِ القُرَنَا
مَعَاقِلُ الفِكْرِ هُمُ	مَنَازِلُ الذِّكْرِ هُمُ
مَنَاهِلُ البِرِّ هُمُ	وَلِلنَّجَاةِ الضُّمَنَا
مِنْ أَوْجُهِ الفَضْلِ الغُرَرْ	مِنْ صَدَفِ العَدْلِ الدُّرَرْ
مِنْ شَجَرِ العَقْلِ الثَّمَرْ	مَجْدُهُمُ اللَّهُ بَنَى
لَهُمْ مَعَانِى الزُّبُرِ	وَفَضْلُ آىِّ الزُّمُرِ[117]

(١١٦) ديوان تميم بن المعز، ص٢٧٠.

(١١٧) ديوان المؤيد فى الدين، ص٢٦٣.

فالشاعر – فى رسم هذه الصورة – يعتمد بنية التقديم؛ حيث يُقدِّم الخبر على المبتدأ فى أغلب الجمل الشعريَّة، وكذلك يُقدِّم الفاعل ومفعوله على الفعل فى قوله (مجدهم الله بنى)، وهذه التراكيب النحوية لها دلالة معنوية وعميقة ترتبط بحالة الشاعر النفسية؛ فهو يريد أن يخصَّ آل البيت بكل هذه الصفات الجليلة؛ فقدَّم المسند على المسند إليه ليفيد القصر والتخصيص.

وهكذا نلاحظ أن «التقديم والتأخير» ظاهرة أسلوبية تعنى تغيير ترتيب العناصر التى يتكون منها البيت الشعرى، ويكون لغاية معنوية ودلالية يهدف إليها الشاعر.

٢- الحذف والذكر:

تُعَدُّ ظاهرة «الحذف» من أهم الظواهر التى عالجتها البحوث النحوية واللغوية والبلاغية قديمًا، والأسلوبية حديثًا، بوصفها خروجًا أو انحرافًا أو انزياحًا عن مستوى التعبير اللغوى العادى؛ فالمسند إليه – كما عرفنا – ركن أساسى من أركان الجملة العربية، والأصل فيه أن يُذكر، وكذلك المسند مثل المسند إليه، ولكن قد يُعْدَل عن ذكر أحدهما إلى الحذف، وذلك لغرض بلاغى أو أسلوبى، سواء أكان ذلك للإيجاز والاختصار أم لترك الخيال للمتلقى كى يتصور بمخيلته كل أمر ممكن.

وقد أثبت عبدالقاهر الجرجانى فى دلائله – ومن قبله سيبويه والخليل بن أحمد وابن جنى[١١٨] – أن الحذف أحيانًا يكون أفصح من الذكر، وأوفى بالغرض وأحسن للتصوير، ولأن المتلقى يستهويه الشىء الغامض المستتر،

---

(١١٨) نوال الإبراهيم: مبحث الحذف والذكر فى البلاغة العربية فى ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٣، ع٣، خريف ١٩٩٤م، ص٢٠٢ وما بعدها.

فإن الحذف يُثير فى نفسه التشوق إلى معرفة المحذوف، ثم اللَّذة الجمالية بعد التوصل إليه؛ فتأنس به النفس وترتاح إليه؛ إذ يقول فيه: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به تَرْكَ الذكر أفصحَ من الذكر، والصمتَ عن الإفادة أزيدَ للإفادة، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطقْ، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ»[119].

ومن خلال قراءتنا لجهود البلاغيين فى بحث ظاهرة الحذف وغيرها من الظواهر البلاغية المختلفة كانوا يرغبون فى رصد الإمكانات التعبيرية فى اللغة العربية، وما ينتج عنها نظريًّا وتطبيقيًّا؛ لذا كان هدفهم - فى دراسة هذا المبحث - هو أن النظام اللغوى فى الأصل يقتضى وجود أطراف يجمعها حضور إسنادى أو غياب تركيبى مُقدَّر فى الجملة؛ فالتطبيق اللغوى قد يُسقط أحدها اعتمادًا على دلالة القرائن المقالية أو الحالية، وقد يحرص هذا التطبيق على إبرازها لتدل فى موضعها دلالةً لا تتحقق بغيابها أو العكس.

وانطلاقًا من مفهوم الحذف وبلاغته، والسياقات التى يرد فيها، يتناول البلاغيون سياقات الذكر باعتباره الأصلَ فى تركيب الصياغة، أو هو الغالب ما دامت لم توجد نكتةٌ تُرجِّح الحذف. ولا شكَّ فى أن سياقات الذكر تعتمد على اتِّساع دائرة العبارة بكل جزئياتها الدَّلالية، التى تُقدِّم كثيرًا من المعانى التى تتصل باحتياجات الناس فى التواصل بعضهم ببعض. وطبيعة «الذكر» تُمثِّل جانبًا موضوعيًّا فى الصياغة باعتبارها قائمة على الوضع اللغوى فى الأصل، ومع ذلك فقد قام البلاغيون بتحريك هذا السياق من وضعيَّته إلى إكسابه لونًا من الذاتية، يربطه باعتبارات فى الأداء مستقلة إلى حدٍّ ما عن أصل الوضع، ومتصلة فى الوقت نفسه بالمقام والحال

(١١٩) عبدالقاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، ص١٤٦.

كاستجابة طبيعية للمجال الأدبى[120].

يقول تميم بن المعز:

هُوَ الْبَحْرُ تُغْرِقُ أَمْوَاجُه ... بِحَارَ النَّوالِ وَنُوَّالَهَا
هُوَ اللَّيْثُ تُنْسِيكَ أَهْوَالُه ... زَئِيرَ اللُّيُوثِ وأَهْوَالَها
إِمَامٌ إِذَا طَاوَلَتْهُ الْمُلُوكُ ... إِلَى فَضْلِ مَنْقَبَةٍ طَالَهَا
وَإِنْ نَالَ فِى الْيَومِ أُكْرُومَةً ... تَنَاوَلَ فِى الْغَدِ أَمْثَالَها
رَأَيْتُ الإِمَامَ نِزَارًا بِه ... تُتِمُّ الْخِلاَفَةُ أَحْوَالَها
إِمَامٌ إِذَا أَمَرَ الْحَادِثَا ... تِ أَرْسَلَ حَالَيْنِ أَرْسَالَها
فَيُحْيِى الْوَلِىَّ وَيُرْدِى الْعَدُوَّ ... بِكَفٍّ تُفَرِّقُ أَمْوَالَها[121]

فالشاعر يُزاوج - فى هذه الصورة المدحية - بين «الذكر والحذف»؛ فقد جاء بالمسند فى صدر أول بيت، وذلك يعنى أن الممدوح «الإمام» من الأهمية بحيث يتقدم عمن سواه فيبدأ مطلع البيت به، كما أن مجيئه فى أول الصدر يجعل منه المحورَ الرئيسىَّ الذى تدور حوله معانى الأبيات، أما حذف المسند إليه - فى البيت الثالث وما بعده - فقد جاء للتعظيم والفخر وإضفاء المهابة والإجلال على الممدوح؛ فهو معلوم بالضرورة، وبذلك يتضح المعنى سواء مع الذكر أو الحذف، ولا تختل الدِّلالة فى كليهما.

وقوله أيضًا:

كَرِيمُ الْمُحَيَّا مَاجِدُ الأَصْلِ نُزِّلَتْ ... بِتَفْضِيلِه الآيَاتُ تُدْرَسُ فِى الْكُتُبْ
أَقِيسُ بِكَ الأَمْلاَكَ طُرًّا فَلاَ أَرَى ... سِوَاكَ زَكِىَّ الأَصْلِ وَالْفَرْعِ وَالنَّسَبْ

---

(١٢٠) انظر: محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، ص٣٢٦.

(١٢١) ديوان تميم بن المعز، ص ٣١٧.

فَيَابْنَ رَسُولِ اللَّهِ وَابْنَ وَصِيِّهِ وَحَسْبُكَ ذَا جَدًّا وَحَسْبُكَ ذَاكَ أَبْ
إِذَا عُجِمَتْ عِيدَانُ قَومٍ فَأَخْلَفَتْ تَفَجَّرَ مِنْ عِيدَانِكَ المَاءُ وَالضَّرَبْ
يَدٌ مِثْلُ صَوْبِ الغَيْثِ جُودًا وَنَائِلاً وَرَأْيٌ كَحَدِّ الصَّارِمِ الغَضْبِ ذِي الشُّطَبْ
وَنَفْسٌ لَوْ أَنَّ الدَّهْرَ مِنْ بَعْضِ هَمِّهَا لأَفْنَتْهُ حَتَّى لاَ تُعَدُّ لَهُ حِقَبْ(١٢٢)

وقوله كذلك:

أَنْتَ لَيْثٌ وَأَنْتَ بَحْرٌ وَغَيْثٌ وَسَحَابٌ جَزْلٌ وَشَمْسٌ وَبَدْرُ
كَيْفَ سَمُّوا فِي الأَرْضِ بَحْرًا وَقَطْرًا وَنَدَى رَاحَتَيْكَ بَحْرٌ وَقَطْرُ؟
يَا إِمَامًا لَوْلاَهُ مَا اسْتُمْطِرَ الجُو دُ وَلاَ كَانَ لِلْبَرِيَّةِ فَخْرُ(١٢٣)

لقد بدأ الشاعر الصورة الشعرية الأولى بحذف المسند إليه، لكنه يصفه بصفاتٍ معنويةٍ جاءت فى شكلٍ نحويٍّ هو وجود «المسند»؛ مما يجعل هذا المسند بمثابة المفتاح السرى الذى ينطلق منه الشاعر ويبنى عليه الأفكار والمعانى، أما الصورة الثانية فقد بدأت بذكر المسند إليه، وإذا كان الذكر – فى هذه الحالة – سيرٌ فيما هو مألوف من طرق التعبير؛ فإن له دلالةٌ فنيَّةٌ هنا؛ حيث أتى به ليجعله مرتكزًا يستند إليه فى وصف الممدوح بعدة صفات؛ فهو: ليث، وبحر، وغيث، وسحاب، وشمس، وبدر،...إلخ، وهذا الوصف قد جاء بغرض التعظيم والتوقير وإنزال الممدوح منزلة سامية.

أما المؤيد فى الدين الشيرازى فيقول:

بِمَوْلاَنَا الإِمَامِ أَبِي تَمِيمٍ هُدِيتُ إِلَى (الصِّرَاطِ المُسْتَقِيمِ)

(١٢٢) ديوان تميم بن المعز، ص ٦٣.

(١٢٣) نفسه: ص٢١٢. وانظر ديوان تميم أيضًا: ص١٧، ٥٥، ٦٨، ٩٢، ١٥٧، ١٧٤، ٢٢٤، ٤٣٣.

قَسِـيْمُ النَّـارِ مَـوْلاَنَا مَعَـدٌّ	وَجَـنَّاتُ العُـلَـى وَابْنُ القَسِـيْمِ
هُوَ المُسْتَنْصِرُ المَنْصُورُ مَوْلى	هُـوَ القَسَـمُ العَظِيْـمُ مِنَ العَظِيْمِ
وَنَجْـمُ السَّعْدِ لِلتَّالِيْنَ ذِكْرا	وَعَـرَّافُ المَـوَاقِعَ لِلنُّجُـوم
نُجُومٌ فِي ظَـلاَمِ البَرِّ تَهْدِي	وَلُـجُّ البَحْـرِ فِـى اللَّيْلِ البَهِـيْم
نُجُومٌ يُسْتَضَاءُ بِهِم رُجُـومٌ	لِشَـيْطَانٍ يُعَادِيْـهِم رَجِـيْمِ[١٢٤]

فالشاعر يمدح إمام زمانه (المستنصر) فيخلع عليه بعض الصفات المادية والمعنوية؛ فالإمام هو المصدر الأساسى لأىِّ علمٍ دينى ودنيوى، يهدى من اتَّبعه إلى الصراط المستقيم، كما أنه قسيم النار والجنة، يُدخل أتباعه الجنات وغيرهم فى نار السَّعير ، والأئمة كلهم نجوم تتلألأ فى السماء لتهدى الناس، كما أنهم عرض البحر وقعره يُنقذون أتباعهم، وقد تعوَّد الفاطميون مدح أئمتهم بهذه الصفات وغيرها؛ لأن الأئمة – فى نظرهم – معصومون عن الخطأ، وقد جاء حذف المسند إليه – فى بعض المواضع هنا – بغرض تعظيم الأئمة وإنزالهم منزلة عظيمة، والدليل على ذلك وقوع المسند وحذف المسند إليه فى أول صدر البيت؛ مما يجعل هذا المسند بمثابة المرتكز أو الأساس للبيت الشعرى ينطلق منه الشاعر، فيبنى عليه جمله وتراكيبه التالية.

وكذلك يقول المؤيد:

أئِمَّـةُ العَـدْلِ هُـدَاةُ الخَـلْقِ	مَعَـادِنُ الفَـضْلِ شُمُـوسُ الحَقِّ
مَنَابِعُ العِلْمِ مَفَاتِيحُ الحِجَى	مَرَابِعُ الفَهْمِ مَصَابِيحُ الدُّجَى[١٢٥]

---

(١٢٤) ديوان المؤيد فى الدين، ص ٣٠٠.

(١٢٥) ديوان المؤيد فى الدين، ص٣٢٢. وانظر ديوان المؤيد أيضًا: ص٢١٧، ٢٢٢، ٢٢٩، ٢٣٣، ٢٧٩، ٢٩٩، ٣١١.

إن حذف المسند إليه – فى هذه الصورة، وفى غيرها من المواضع عند هذا الشاعر – يجىء بغرض التعظيم والتفخيم وإضفاء المهابة على الممدوح؛ فالأئمة الفاطميون هم أئمة العدل، وهداة الخلق، ومعادن الفضل، وشموس الحق، ومنابع العلم، ومفاتيح الحجى، ومرابع الفهم، ومصابيح الدُّجى، وبذلك وضَّح الشاعر فكرته، وأكَّد معانيه، وأظهر خلجاته النفسية والشعوريَّة.

رابعًا: المستوى الدَّلالى

رأينا - ممَّا سبق ذكره - كيف أن اللغة الشعرية تتكون من عدَّة مستويات: يتمثل المستوى الأول فى «الأصوات» وطرائق تجميعها فى كلمات، أما المستوى الثانى فيتجسد فى «الكلمات» التى يحدث لها تغييرات داخلية تُشكِّل موضوع علم الصرف الذى يختص بدراسة الصيغ، ثم تنظيم الكلمات فى نسقٍ مُعيَّنٍ يُشكِّل موضوع علم النحو الذى يختص بدراسة التركيب؛ فالتركيب - إذن - (صوت) و(صيغة) و(علاقة)[١٢٦]، ثم نصل إلى «الدَّلالة الكلية»، تلك الدَّلالة التى يمكن أن ترتبط بكلٍّ مستوًى على حدة؛ فنجد «دلالة الصوت»، و«دلالة الكلمة» و«دلالة التركيب»، ولكننا نتواصل - فى الوقت نفسه - مع الدَّلالة أو - بالمعنى الأصح - **علم الدَّلالة**؛ ذلك العلم الذى «يدرس المعنى فى جوانبه المختلفة والشروط التى يجب أن تتوفر لبروز المعنى المتبقى؛ فهو «دراسة المعنى» أو «العلم الذى يدرس المعنى» أو «ذلك الفرع من علم اللغة الذى يتناول نظرية المعنى» أو «ذلك الفرع الذى يدرس الشروط الواجب توافرها فى الرمز حتى يكون قادرًا على حمل المعنى»[١٢٧].

لقد كان الاهتمام فى الماضى مُنصبًّا على معانى المفردات، أما اليوم فإن علم الدَّلالة الحديث يهتم بتحليل معنى الجملة أو على الأقل يهتم بأوجه الجملة، تلك الأوجه التى لا يمكن أن تكشفها دراسة الوحدات الدَّلالية المنعزلة فقط، وبذلك يصبح النص - من الناحية الأسلوبية - مجموعةً من الجُمل المتماسكة، كما يُصبح لهذا التماسك أهمية كبيرة من الوجهة اللسانية النصية؛ لأنه يُعدُّ النصُّ بكامله تكوينًا مكتملاً له أجزاؤه المترابطة التى تشكَّلت من خلال هذه الجُمل، فضلاً عن تحليل الوسائل اللغوية

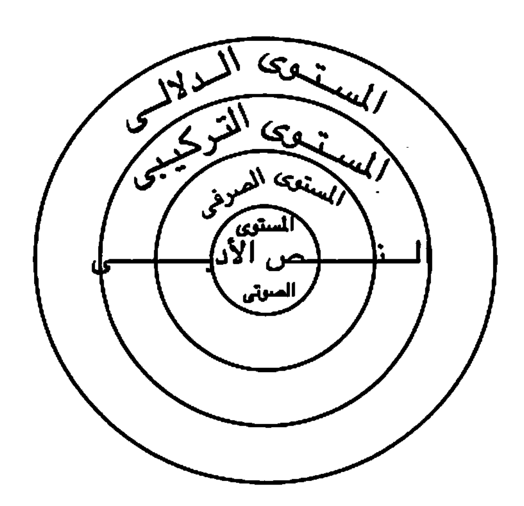
---

(١٢٦) انظر: عبدالمنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١١٨، ١١٩.

(١٢٧) انظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩١م، ص٧.

الأخرى التى تؤثر فى هذا التماسك أو تخلق تماسك النص نفسه.

والشكل التالى يوضح لنا هذا التماسك:



وبالنظر إلى هذا الشكل - نستنتج أن النص الأدبى يتكون من عدد من الدوائر أو المستويات التى تبدأ **بالصوتى**، ثم **الصرفى**، ثم **التركيبى**، ثم - فى النهاية - **الدلالى**؛ فكلُّ صوتٍ من أصوات النص، وكلُّ كلمةٍ من كلماته، وكلُّ جملةٍ من جُمله، يتداخل بعضها ببعض، حتى يكتمل الشكل الدلالى للنص متعدد الأبعاد والأطر، وتلتقى كلُّ دائرة فى هذا الشكل بالدائرة الأخرى؛ فتصبح كلُّ هذه الدوائر فى نسيجٍ واحد أو دائرة واحدة هى النص الأدبى ذاته.

إن الشاعر - كما يقول سارتر - لا يستخدم الكلمات بحالها، ولكنه يخدمها ويستخدمها، وهو أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداةً، وقد اختار طريقه اختياراً لا رجعةَ فيه، وهو طريق فرضه عليه مسلكُهُ الشعرى فى اعتبار الكلمات أشياءً فى ذاتها وليست بعلامات لمعانٍ؛ لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها لنستشف من خلالها - متى شئنا، كما نستشف

من خلال الزجاج - المعنى المدلول عليه، فنتوجَّه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعدُّه غرضًا لنا؛ فالناثر دائمًا وراء كلماته متجاوز لها ليقرب دائمًا من غايته فى حديثه، ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته. والكلمات للمتحدث خادمة طيعة، وللشاعر عصيَّة أبيَّة المراس لم تستأنس بعد؛ فهى على حالتها الوحشية. والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى، وأدوات تُبلى قليلاً قليلاً باستخدامها، ويُطرح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال، وهى للشاعر أشياء طبيعيَّة، تنمو طبيعيَّة فى مهدها كالعُشب والأشجار[128].

وعلى هذا الأساس يكون موضوع «علم الدَّلالة» هو دراسة وظيفة الكلمات، ووظيفتها تكمن فى نقل المعنى؛ فاللفظ لا ينفصل عن المعنى، والدَّلالة لا تنعزل عن الدَّال، وبذلك فإن علم الدَّلالة «موضوعه أى شىء، أو كل شىء يقوم بدور العلامة أو الرمز. هذه العلامات أو الرموز قد تكون علامات على الطريق، وقد تكون إشارة باليد أو إيماءة بالرأس، كما قد تكون كلماتٍ وجملاً. وبعبارة أخرى قد تكون علاماتٍ أو رموزًا غير لغوية تحمل معنًى، كما قد تكون علاماتٍ أو رموزًا لغوية»[129].

من ناحية أخرى ، فقد كانت فكرة الدَّلالة - عند العرب - آلية مبناها على الانتقال من الدَّالِّ إلى المدلول؛ فمطلق الدَّلالة - على ما عرفها القوم - أن يكون بحالة يلزم من العلم به العلم بشىء آخر، ودلالة اللفظ عندهم كونه إذا أُطلق فُهِمَ المعنى منه للعلم بالوضع، والقول بالوضع يقتضى وجود معانٍ سابقة توضع الألفاظ بإزائها، سواء كانت هذه المعانى من قبيل الصور الذهنية، على ما ذهب إليه الفارابى وابن سينا، أو من قبيل الصور

---

(١٢٨) چان پول سارتر: ما الأدب؟ ترجمة: محمد غنيمى هلال، نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص١٣، ١٤.

(١٢٩) أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص٧، ٨.

الخارجية، أو المعانى من حيث هى هى مع قطع النظر عن وجودها فى الخارج أو فى الذهن على ما هو مذهب المتأخرين(١٣٠).

لقد كانت الكلمة - عند العرب القدماء - هى وحدها وسيلة التعبير؛ إذ ترتبط بلاغة البيان عندهم بخاصية جمالية يتوخاها الشاعر أو الخطيب فى صياغة كلماته وقوة جرسها، لكننا - الآن - لا بُدَّ أن نرفض أو ألا نكتفى - ولو إلى حين - أن تكون للكلمات معانٍ محددة فى ذاتها فحسب، وأن يكون الخطاب مجرد نظم لهذه المعانى، وإنما لا بُدَّ أن نؤمن أن الكلمات حين تنتقل من سياقٍ إلى آخر تتغير معانيها، كما أن وظيفتها وفائدتها قائمتان على هذا التغيير؛ فهى تحمل - داخل السياق الشعرى مثلاً - نغمًا تعبيريًا مميَّزًا ومعانىَ جديدةً وإيحاءاتٍ متعددةً، وتمتلك - فى الوقت نفسه - طاقاتٍ جماليةً متنوعة، تسعى - مع العناصر الأسلوبية الأخرى - إلى الكشف عن بنية المعانى التى يتألف منها الخطاب.

من هنا يُصبح من الضرورى البحث فى الخصائص الأسلوبية لكل شاعر من الشعراء، وذلك لمعرفة لغته الفنية أو صوره الشعرية التى يتميز بها عن غيره من منظور الدراسة الأسلوبية؛ لأن ما يُشار إليه من حريَّة شعريَّة فى اللغة الفنية وافتراض وظيفة أسلوبية خاصة بها يُعطينا مؤشرًا للحكم على هذا الشاعر أو ذاك.

١- علاقة الخيال بالصورة الفنية :

كثر الحوار النقدى حول الحسِّ والخيال فى الأدب، وما بينهما من ارتباط لا يمكن نفيه، كما أنهما قد يرتبطان - بشكل أو بآخر - بثقافة الشاعر؛ إذ «كان من الطبيعى أن يُوجَّه الشاعر ليستمد معانيه من التجربة

---

(١٣٠) انظر: لطفى عبدالبديع: التركيب اللغوى للأدب (بحث فى فلسفة اللغة والاستطيقا)، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، ص٤٨.

الحسيَّة، بحيث ترتسم صور المحسوسات فى خياله، ثم يستطيع خياله أن يُقيم ضروب العلاقات بينها، غير أنه فى مقدور الشاعر أن يُؤيد التجربة المستمدّة من عالم الطبيعة بقوة التخيُّل والملاحظة والتجربة المستمدة عن طريق الثقافة»[١٣١].

وبذلك ، فإن استخدام «الخيال» يشير إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحسّ. ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة فى مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسيَّة ترتبط بزمانٍ ومكانٍ بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك؛ فتُعيد تشكيل المدركات، وتبنى منها عالمًا مُتميزًا فى جدَّته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة فى علاقاتٍ فريدة، تُذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة. ومن هذه الزاوية يظهر جانب القيمة الذى يُصاحب كلمة «الخيال» فى المصطلح النقدى المعاصر، والذى يتجلى فى القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة[١٣٢].

فالإبداع الأدبى يقوم على التحليل والتركيب، وهما جانبا الخيال؛ فالتحليل لا يصبح عملاً فنيًا إلا إذا كان فى كلمة وليس غاية فى ذاته، بل هو خطوة ضرورية من أجل الوصول إلى العمل الإنشائى التركيبى؛ ذلك أن طبيعة الفن التركيبية ضرورة سيكولوچية من حيث إن الفن يُخرج اللاشعور المتناقض المفكك إلى الشعور المنظم الموحَّد، ولا علاقة لهذا التفكيك أو التحليل بما يُقال عن رعاية تفاصيل الأشياء والنظر إليها، فربما يتم

---

(١٣١) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبى عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٤٠٦هـ = ١٩٨٦م، ص٥٥٣، ٥٥٤.

(١٣٢) انظر: جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص١٣.

التحليل دون احتفاء كبير بالتفصيلات، ويكتفى الشاعر ببيان بواطن الأشياء من حيث هى كل[١٣٣].

وليس الخيال مجرد تصور أشياء غائبة عن الحسِّ، إنما هو حدث مُعقَّد ذو عناصر كثيرة، يُضيف تجاربَ جديدةً. إن التجربة الأولى ليست إلا بذرة تُعطى فرصة الدخول فى أجواء بعيدة وقريبة من أجل أن تُجرَى عليها صفة التفكيك تلك، وإعادة التنظيم والبناء والدخول فى مجالات كثيرة مغايرة حتى تغدو تلك التجربة الأولى مجرد مناسبة، الخيال الإنسانى هو المبدأ الأول فى كل إدراك، إيجابى فعَّال نشط، وليست النفس طائفة من الانطباعات والصور والأفكار الباردة الميِّتة الفارغة، إنما يُخيَّل شبه هذا للذين يُعجبون بمواقف التداعى والترابط الآلى عند الشعراء[١٣٤].

من ناحية أخرى ، فإن أهم ما يُميِّز الشاعر على آحاد الناس توقُّده الخيالى الذى يُجسِّد التجربة فى شكل أكثر اتِّساعًا، وليس هذا الجهد من قِبَل الشاعر تسليةً وإزجاء فراغ، ولكنه ضرورة نابعة من تجربته الشخصية، ومهما يكن الخيال الثانوى استغراقًا مشوبًا باللَّذة، فإنه حتمى لإدراك العالم. ولهذا الخيال عند الشاعر ينابيعه التى تتفجَّر فى مستوًى من الحاجة أعمق، وتُشكِّل ضرورة متزايدة[١٣٥].

وانطلاقًا من تعدُّد عصور الأدب، واختلاف نظرة النقاد إلى «الخيال» يمكن الزعم بأن مردَّ المبالغة فى تقدير قيمته إنما ترجع إلى الرومانسيين الذين أطلقوا له العنان؛ لأنهم يرون أنه يرى ما لا يراه العقل العادى، وأنه يرى ذاك النظام المخالف لما نعرفه فى عالم الحسِّ، وهو الحقيقة الثابتة وراء

---

(١٣٣) انظر: مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م، ص١٣.

(١٣٤) المرجع السابق، ص١٨.

(١٣٥) عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص٣٠٢.

المادة. ومع هذه المبالغة يُحمَد للرومانسيين تلك التفرقة المشهورة بين الخيال والوهم، من حيث وجود العلاقة الطبيعية والخلقية بين الصور والأشياء فى الخيال، وانعدام هذه العلاقة فى الوهم. ومع كلٍّ هذا تبقى الحقيقة الثابتة لتؤكد أن الشعر بلا خيال يصبح نظمًا، أو أقرب إلى ما يكون إلى القفار والحياة المجدبة؛ فالخيال ضرورة من ضرورات التصوير الفنى، وهذا ما جعل بحث النقاد فيه خصبًا ثريًّا حتى أسرف بعضهم فى تقدير قيمته، وحاول بعضهم تحديد علاقته بالمحسوسات من خلال تأمُّل علاقته بالإبداع[136].

وبذلك ، فإن قيمة الشعر تكمن – ببساطة – فى نمو الخيال الشعرى؛ إذ إنه يُعَدُّ القوة المبدعة الأساسية لكل شاعر، كما أنه يُعَدُّ قوة إيجابية موصلة ومدركة تنتقل من خلالها الذات المحدودة إلى شخصية محورية تتحرك بحرية فى عالم الإبداع الشعرى، وليس الشعر كله – أردنا أم لم نُرد – مُحتاجًا إلى العواطف القوية، وإنما يحتاج – دائمًا – إلى أن يكون خلقًا خياليًّا؛ فالخلق الخيالى صفته الأولى؛ لذا جاء الاهتمام بـ «الصورة الفنية» التى ترادف – فى معظم الأحيان – الخلق الخيالى الذى يُعتبر من مظاهر شكل النص الشعرى؛ ذلك الخلق الخيالى هو نفسه الذى ينعدم فى النص التاريخى أو الفلسفى أو الاجتماعى أو النفسى أو العلمى...إلخ؛ فهو الصفة التى تُميِّز الأدب عن غيره.

وفى الحقيقة فإن نشاط اللغة التصويرى جزء أساسى من فاعلية الشعر، ولكن هذه الفاعلية لا تخضع لدلالات «الصورة» وحدها، ولا تئول دائمًا إليها؛ فقد نرى فى الشعر إدراكًا استعاريًّا أو مجازيًّا، ثم نجد المعنى مرتبطًا بتوتر صوتى أو لون موسيقى أو إيقاع أو صيغة أو مدلول لغوى

---

(١٣٦) انظر: عبدالله التطاوى: الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م، جـ١، ص٢٥.

أو تركيب نحوى، وهكذا يُخيِّل إلينا أن المعنى فى الشعر يخضع لتقاطعات مستمرة، وأن ما نسميه النشاط الخيالى الشعرى بنية معقدة(١٣٧).

وقد كان للاعتداد بالخيال - على هذا النحو - نتائج فنية فى الصورة الشعرية، بها أثَّرت الرومانسية فى الشعر العالمى، وما زال كثير منها حيًّا فى شعر المذاهب التى تلتها؛ فعندما ارتبطت الصورة الشعرية بالخيال نتج عن ذلك عضوية الصورة؛ «ذلك أن الشعر الغنائى لا يعتمد على الحدث، ولكن على الصور. ولكل صورة فى القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى كى تُحدث الأثر الذى يهدف إليه الشاعر؛ فمكانة الصور فى القصيدة تقابل مكانة الأشخاص فى الشعر المسرحى أو الملحمى عند الكلاسيكيين. ولا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها فى وحدة العمل الشعرى؛ بحيث يتوافر له - مع الصدق - جمال التصوير وكماله. وتبعًا لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضًا؛ أى وحدة حيَّة كاملة؛ فتؤدى الصور الجزئية وظيفتها فى داخل نطاق هذه الوحدة بتعاونها معًا على خلق الأثر المقصود. وتخضع القصيدة فى ذلك لروحٍ داخلية فيها، يخلقها الشاعر حين يلحظ برهف إحساسه الفنى وحدة المجموع، ووظيفة أجزائه. وتصبح الصورة الشعرية العضوية وسيلة الكشف عن الحقائق النفسية، والخلجات الشعورية، عن طريق الحدس والخيال؛ فترتسم الحقيقة واضحة محسوسة، لا منطقية مجردة، ويتعاون على رسمها المضمون والشكل(١٣٨).

من هنا تبدو **الصورة الفنية** - بوصفها مصطلحًا نقديًّا - مرتبطة **بالخيال** الذى يجعل لها - دائمًا - طابعًا غير واقعى، وإن كانت منتزعة من

(١٣٧) Lewis (C.Day): The poetic Image, Cambridg, 1946, p. 71-72.

(١٣٨) انظر: محمد غنيمى هلال: دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص٧٨، ٧٩.

الواقع أصلاً؛ إذ إنها تُعَدُّ «تركيبة عقلية تنتمى فى جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، ومن ثم يبدو لنا – فى كثير من الأحيان – أن الشاعر أو الفنان يعبث فى صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة»[١٣٩]، أو أنها «الشكل الفنى الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سياقٍ بيانيٍّ خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة فى القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها فى الدّلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنى»[١٤٠]، أو أنها «طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدّلالة، تنحصر أهميتها فيما تُحدثه فى معنًى من المعانى من خصوصية وتأثير»[١٤١]، أو أنها «مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر، لكى يعبر عن انفعاله الخاص... أو أنها «تركيبة لغوية، تقوم أساسًا على تنسيقٍ فنىٍّ حىٍّ لوسائل التصوير وأدواته، تلك التى يختارها الشاعر ليبُثَّ من خلالها مشاعره، وعواطفه، وانفعالاته، لعلَّها تكشف حقيقة ما يريده من معانٍ، وترسم ما يريد توصيله إلى المتلقى من مشاهد ومناظر تُحرك عواطفه، كما سبق لها أن صنعت بعواطفه كمبدعٍ من قبل»[١٤٢].

وبذلك ، فإن الصورة الفنية – على مستوى البناء الفنى – تُحافظ على وحدة الرؤيا عند الشاعر، ووحدة الخلق الفنى العضوى للشعر؛ أى الصورة المحورية أو الأساسية فى شعر هذا الشاعر أو ذاك، إلا أنها – فى الوقت نفسه – تُعَدُّ «شكلاً معقداً وغير مباشر لاستخراج المضامين الشعورية.

---

(١٣٩) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، د.ت، ص٦٦.

(١٤٠) عبدالقادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٣٩١.

(١٤١) جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، ص٣٥٨.

(١٤٢) عبدالله التطاوى: الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد، جـ١، ص ٥٨، ٦٢.

إنها تبعدنا عن الأشكال العادية، والبسيطة، والمباشرة، والكلية، والأمينة، وهى جسر يمتد ليغطى المساحة الفاصلة بين القريب والبعيد، بين العالم المادى والعالم الروحى، إنها عامل اتِّصال يُقارب ويُبادل بينهما، كما تحفظ وحدة النظام الروحى فى القصيدة، وهى - بالتالى - ضمان استمراره، وتعتبر - من خلال وظيفتها هذه - بمثابة منطق منظم ومسيطر على القصيدة، ما إن تقم بمثل هذا الدور حتى تصير القصيدة أشد تواحداً وانسجاماً(١٤٣).

وهكذا ، فإننا نجد صور الشعراء - فى الشعر العربى - موزَّعةً على العالَمين: عالَم المحسوسات، وعالَم المجردات، وبحسب الدرجة التى يتجاذب فيها العالَمَان صور الشاعر وكذلك موصوفاته، وبحسب كيفيات انتقال الشاعر من المحسوس إلى المجرد والعكس، نتبيَّن ما يُميِّز صور شاعر من صور آخر من هذه الناحية ودور هذه من دور تلك. وانتقال الشاعر من نقطة إلى نقطة فى نفس العالَم، كأن يصف محسوساً بمحسوس أو يصف مجرداً بمجرد نُسميِّه تعويضاً؛ لأنه فى هذه الحالة لا يقوم بمجهود تصويرى خلاَّق بقدر ما يتولى تنبيه المتقبِّل إلى زوايا نظر جديدة طريفة، تُعوِّض فيها الصورة الموصوف. أما انتقال الشاعر من نقطة تنتمى إلى عالَم، إلى أخرى تنتمى إلى ثانٍ، كأن يصف محسوساً بمجرد أو مجرداً بمحسوس، فنُسميِّه تحويلاً؛ لأن الشاعر إذ ذاك يُولِّد من الموصوف صورة مختلفة يعمل الخيال كثيراً فى بلورتها(١٤٤).

والحقُّ أننا نستطيع - فى هذا المبحث - أن نُحدد الأبنية المجازية التى نتعرض لها فى دراسة الأبنية الفعَّالة فى خلق الصورة الشعرية؛

---

(١٤٣) انظر: ساسين عساف: الصورة الشعرية (وجهات نظر غربية وعربية)، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٨٥م، ص٥٩.

(١٤٤) انظر: محمد الهادى الطرابلسى: خصائص الأسلوب فى الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٩٥.

إذ من المعروف أن أبحاث البيانيين قد تمحورت حول أربعة مباحث أساسية هي: التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل. ولا شكَّ في أن هذه المباحث تشتمل بين جنباتها على أشكال متعددة وأنماط متباينة للانحراف والتجاوز اللغويين، وهذا التقسيم لمباحث البيان يدل على أن البيانيين أدركوا نوعين من أنواع العلاقات بين الكلمات: **العلاقات الرأسية، والعلاقات الأفقية**، أو كما يقول جاكبسون علاقات التشابه والتجاور، لكن القدماء لم يفرقوا – بشكل واضح في الحقيقة – بين ما هو شعرى وما هو نثرى من هذه الأساليب أو بين ما هو واقعى وخيالى منها، أو فلنقل بين ما يُسهم إسهامًا فعليًّا فى خلق الصورة الشعرية وبين ما هو أقرب إلى التعابير المألوفة منه إلى الخلق أو التصوير الشعرى المتميز، وإنما ركزوا جُلَّ اهتمامهم على إبراز جوانب شكلية فحسب لا دلالة لها؛ ففى مجال الصورة التشبيهية ركزوا على المشبه به والمشبه ووجه الشبه وأداة التشبيه، والأوضاع والصور المختلفة لكل منها: كالإفراد والتعدد، والبساطة والتعقيد، والقرب والبعد، والحسية أو المعنوية أو العقلية، والاحتمال أو الاستحالة،...إلخ، كما بحثوا فى أداة التشبيه: وجودها وحذفها، وتعددها، ولم يحاولوا الكشف عن العلل الجمالية التى توجد وراء الصور البيانية جميعًا(١٤٥).

- من ناحية أخرى ، فقد اتفق النقد القديم مع النقد الحديث فى أن التشبيه والاستعارة هما خير ما وُهِب الشاعر من أدوات التعبير، ومن خلالهما تتبين قدراته الفنية الإبداعية، وهذا يُقابله الحديث النقدى الطويل حول مساوئ التشبيه؛ فعلى الرغم من هذه المساوئ؛ لا يمكن إنكار دوره

(١٤٥) انظر: عبدالله التطاوى، الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد، ص٤٠. ورمضان صادق: شعر عمر بن الفارض، ص١٥٠، ١٥١. وعبدالرحمن سعد حجازى: التشبيه فى ديوان المؤيد فى الدين، ص٢٧، ٢٨.

فى العمل الشعرى؛ فهو صورة فنية لها قيمتها التخيلية، وإن اختلفت تلك القيمة باختلاف درجات الأداء الفنى فى الشعر[١٤٦].

وسوف نأخذ - فى تحليلنا للمستوى الدّلالى - منطلقًا نصيًّا ينهض على استقراء الباحث وتمثله التام للصور الشعرية المتناثرة فى ثنايا الديوانين. وبعد استقراء الباحث مادته الشعرية تبين له أن التعامل مع مفهوم الصورة الشعرية عبر مفرداتها المتعددة (تشبيه، استعارة، مجاز مرسل، كناية...إلخ) بطريقة توازى بين هذه المفردات جميعها وتضعها فى مستوًى أفقىٍّ واحد لن يُساعد الباحث كثيرًا فى إنتاج الطاقة المجازية للصور الشعرية التى تُعَدُّ مجلًى أساسيًّا يرتكز عليه مفهوم الخطاب السياسى الفاطمى عند الشاعرين، إلا أن حضور الصور التشبيهية والصور الاستعارية فى الديوانين يغلب على باقى الصور المجازية الأخرى التى يُعَدُّ حضورها أقلَّ حضوراً وأقلَّ فاعلية. وفى الوقت نفسه لن يغفل الباحث باقى مفردات الصورة الشعرية إذا ما كانت ذات تأثير إيجابى فى التشكيل الفنى لهذه الصورة أو تلك.

من هنا يمكننا الاستغناء عن دراسة المجاز المرسل والكناية، وذلك لأن المجاز المرسل حدوده المجازية واضحة ويمكن تجاوزها واختزالها بسهولة؛ إذ إن العلاقة التى تجمع بين الطرفين طبيعية ومباشرة، وينطبق هذا الحكم نفسه على الكناية؛ إذ إن العلاقة المجازية بين الطرفين قريبة أو جاهزة سلفًا، وهى لا تتطلب مجهوداً، لا من الشاعر لكى يبدعها، ولا من المتلقى لأجل تأويلها، وبذلك «نلاحظ أنه كيف تم الاستغناء عن المجاز المرسل (والكناية) لكى تقصر الصورة على التشبيه والاستعارة والرمز؛ أى باختصار لكى تقصر على صور المشابهة دون صور المجاورة. والظاهر عند

---

(١٤٦) عبدالله التطاوى: الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد ، ص٤٠، ٤١.

المحدثين أن الصورة كثيرًا ما استُخدمت للإشارة إلى صور المشابهة دون غيرها»[١٤٧]، وذلك لأن «الأنواع البلاغية للصورة - وبخاصة الاستعارة والتشبيه - تخلق المشابهة، وليس فيها ما هو من قبيل الإظهار لمشابهة موجودة سلفًا»[١٤٨].

وبذلك ، فإن التشبيه والاستعارة غالبًا ما اجتمعا تحت تسمية عامة هى «الصورة الشعرية»، وبالنسبة للرؤية النقدية المعاصرة فإن الصورة الشعرية تُعتبر قلب القصيدة، وهذه القصيدة تتكون من مجموعة من الصور الشعرية، كما أن الشعر ليس شيئًا آخر إلا الاستعمال المسترسل للصورة الشعرية. وفى هذا المقام نتوقف عند دراسة دلالة الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية عند تميم بن المعز والمؤيد فى الدين الشيرازى، وهذا الاختيار له ما يبرره؛ حيث يساعدنا على بيان حقائق التشكيل الجمالى فى الموروث البلاغى والنقدى من ناحية، ويتيح لنا - من ناحية أخرى - التعرُّف على الأدوات التصويرية التى يتعامل معها هذا الشاعر أو ذاك، ويهيئ لنا - فى الوقت نفسه - الطريق لنضع «الصورة» أو «التركيب البلاغى» فى موضعه الصحيح من جماليات اللغة الفنية.

---

(١٤٧) الولى محمد: الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى، المركز الثقافى العربى، بيروت والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م، ص١٧.

(١٤٨) Shibles (Warren.A): Analysis of Metaphor in the light of W.M. Urban's theories, Mouton, 1971, p.153.

٢- دلالة الصورة التشبيهية:

يُعَدُّ «التشبيه» محوراً أساسيًّا وعنصراً بارزًا من عناصر الصورة الشعرية، عرفته البلاغة العربية منذ زمنٍ بعيدٍ، وكان له دوره البارز فى بناء القصيدة العربية على أساس أنه يحرص على التمايز والوضوح بين الأشياء، بخلاف الاستعارة التى تتداخل فيها الحدود وتمتزج الأشياء، كما أنه ينتقل بنا من وصف الشىء نفسه إلى شىء آخر طريف يُشبهه، أو صورةٍ بارعة تُمثِّله وتُوضِّحه؛ إذ كان «ولع القدماء وفتنتهم بالتشبيه فتنة قديمة، بل إن البراعة فى صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة فى نظم الشعر نفسه، وثمة نصوص ورثناها عن العصر الجاهلى يكشف لنا تأملها أن الشاعر الجاهلى كان يفترض أن الشعر ليس مجرد القدرة على نظم كلمات موزونة مقفاة، بقدر ما هو قدرة على دقة الوصف والتشبيه»[١٤٩].

وبذلك ، فكلُّ ما يؤدى إلى شكلٍ متجانسٍ، مُكوَّنٍ من عناصر متلاحمة، استطاع أن يُحرِّك فينا شيئًا وأن يحركنا نحوه فهو «صورة»؛ لذا تُصبح الصورة الجزئية - ومنها الصورة التشبيهية بالطبع - عضواً مُستقلاً ومُنتمياً فى الوقت ذاته، مستقلاً بخصائص تركيبه، ومنتمياً للبناء الفنى كله، يُؤثِّر فيه ويتأثر به، يأخذ منه ويُعطيه، ومُرتبط به ارتباطَ وجودٍ؛ فكلُّ الصور الجزئية ما هى إلا مجموعة عازفين اختلفت أدوات عزفهم وإيقاعاتها، ولكنهم جميعًا يؤدون قطعةً موسيقيةً واحدةً، وأىُّ خللٍ فى الأداء يؤدى إلى تصدُّعٍ فى البناء[١٥٠].

---

(١٤٩) جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، ص١١٢. وانظر أيضًا: عبدالله التطاوى: الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد، جـ١، ص٣٩. وعبدالرحمن سعد حجازى: التشبيه فى ديوان المؤيد فى الدين، ص٥ وما بعدها.

(١٥٠) منير سلطان: تشبيهات المتنبى ومجازاته، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص١٢٨، ١٣٩.

أما الصورة التشبيهية فتقوم على ركنين أساسيين هما: المشبَّه والمشبَّه به، وعلى عاملين مساعدين هما: أدوات التشبيه ووجه الشبه. وطبيعة الصورة، وحدود وظيفتها، يفرضان على الفنان مدى احتياجهما إلى أحد العاملَين المساعدَين أو إليهما معًا. والأمر كلُّه موكول إلى وظيفة الصورة التشبيهية، وإلى دورها في البناء الفني كله، والبراعة هنا ليست في اختيار مشبَّه بعينه دون غيره، وربطه بمشبَّه به بعينه دون غيره، ويُضفي على المشبَّه روعةً وجمالاً؛ ليتم نوعٌ من العطاء المتبادل: المشبَّه به يُعطي للمشبَّه، والمشبَّه يمنح المشبَّه به، فيكوِّنان صورةً، لا هي المشبَّه وحدَه، ولا هي المشبَّه به وحدَه، بل هي شيء جديد ينشأ من ارتباطهما ببعضٍ في هيئة تشبيه[151].

من هنا يسعى الشاعر – في بناء صوره الشعرية – إلى الربط بين الفن والواقع، ومن أجل ذلك يُتوسل إلى التشبيه لإيجاد هذه العلاقة؛ فالتشبيه هو «أن تُثبت لهذا معنًى من معاني ذاك، أو حُكمًا من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحُجَّة حكم النُّور، في أنك تفصل بها بين الحق والباطل، كما يُفصل بالنور بين الأشياء»[152].

والتشبيه – بهذا المعنى – يقوم على علاقة «المقارنة» التي تربط بين طرفي التشبيه في صورة حسيَّة أو مجردة؛ أي أنه يُقارن بين شيئين إما لاتحادهما في الصفة وإما لاشتراكهما فيها، «وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسيَّة، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المتقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة»[153].

---

(151) منير سلطان :المرجع السابق، ص ١٣٩.

(152) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٤١٢هـ = ١٩٩١م، ص٨٧.

(153) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص١٨٨.

ومن هذه الزاوية يُعَدُّ التشبيه - فيما نراه - «صورة»، وإن كانت صورة جزئية، إلا أن لها دورًا فعَّالاً في توضيح الأفكار والمعاني التي يُريد أن يُعبِّر عنها الشاعر للوصول إلى الدَّلالات والإيحاءات الفنية التي لا نستطيع أن نصل إليها إلا بوجود هذه الصورة التشبيهية.

من هنا سنحاول - من خلال التأمُّل في الصور التشبيهية - إدراك الجوانب المهمة في شاعرية تميم بن المعز والمؤيد في الدين الشيرازي، ونغوص معًا في خطابهما السياسي؛ لندرك مدى اهتمامهما بالمحسوسات والمعقولات في شعرهما.

يقول تميم بن المعز مادحًا أخاه العزيز بالله:

فَأَنْتَ الْعَزِيزُ الْمُسْتَضَاءُ بِهِ الَّذِي ... أَنَارَتْ لَهُ الدُّنْيَا وَتَاهَ بِهِ الدَّهْرُ

فَحَسْبُ الْعُلاَ وَالْمَجْدُ أَنَّكَ رَبُّهَا ... وَأَنَّكَ فِي ظَلْمَاءِ كُلِّ دُجًى فَجْرُ

وَأَنَّكَ مَنْهَلُ النَّدَى بَيِّنُ الْهُدَى ... كَرِيمُ الثَّنَا مَا فِيكَ بُخْلٌ وَلاَ كِبْرُ

وَأَنَّكَ لِلإِسْلاَمِ حِرْزٌ وَلِلْهُدَى ... عِمَادٌ وَلِلْعَافِينَ يَوْمَ النَّدَى بَحْرُ

فَدَاؤُكَ مِنِّي مُقْلَةٌ أَنْتَ نُورُهَا ... وَنَفْسٌ بِكَ اسْتَعْلَتْ وَطَابَ لَهَا الْعُمْرُ(١٥٤)

فقد عقد الشاعر علاقة مشابهة بين إمامه الذي يمدحه وعدة صفات حسيَّة ومعنوية، كما أنه جمع - في كثير من صوره التشبيهية - بين أكثر من صورتين في بيت واحد؛ فالإمام هو نور الفجر الذي يأتي ليبدد ظلمات الجهل والظلم، وهو نهر الكرم الذي يُنهل منه، وهو واضح الهداية والهدى، كريم الثنا والعطايا، كما أنه للإسلام حرز حريز، وللهدى عماد قويم، وللمحتاجين بحر من العطاء الزاخر، وهو نور العين التي يُبصر بها الشاعر. وهذه التشبيهات من الصور التقليدية القديمة الجاهزة التي تداولها

---

(١٥٤) ديوان تميم بن المعز: ص ١٦٢.

الشعراء، ولاكتها الألسن حتى أصبحت ذات دلالات إشارية متعارف عليها؛ إذ أراد الشاعر أن يُثبت لممدوحه سمو منزلته وارتقائها فوصفه بتلك الصفات من الواقع المحسوس، والتى تُصوِّر الحالة الشعورية للشاعر، إلا أننا لو نظرنا إليها بإمعانٍ فسنجد أنها تحوى بين ألفاظها علاقات دلالية محددة؛ إذ إن الشاعر - فى صوره التشبيهية - يعتمد الثنائيات المتضادة: **نور/ ظلام، دجى/ فجر، كريم/ بخل، هدى/ كِبر**؛ فهذه الثنائيات لها دلالات تنبع من هذه العلاقات الضدية؛ حيث يصبح الإمام هو النور، والفجر، والكريم، والهدى، والبحر؛ لذا فهو صاحب السلطة السياسية الذى يملك زمام الأمور كلها عند الشيعة، وبذلك تتخذ الصورة الشعرية عند تميم - وكذلك عند معظم شعراء الشيعة - شكلاً عقائديًا سياسيًا بالدرجة الأولى، وتصبح هذه الرؤية عملاً سياسيًا لسلطة مطلقة لإمام الزمان. وتأتى فكرة «الحرز»؛ أى حماية الإسلام وحفظه؛ فالإمام هو الموضع الحصين الذى يحفظ للإسلام هيبته ضد المعتدين أو الحاقدين.

أما قوله:

كَأَنَّ رُوَاقَ المُلْكِ مُذْ لاَحَ تَحْتَهُ ... جَبِيْنُكَ مَضْرُوبٌ عَلَى الشَّمْسِ وَالْبَدْرِ

بَدَتْ لَكَ آيَاتٌ عَلَيْكَ شَوَاهِدٌ ... بِأنَّكَ أَنْتَ المُصْطَفَى مِنْ أُوْلِي الأَمْرِ

وَأَنَّكَ أَنْتَ الخَامِسُ القَائِمُ الَّذِى ... تَدِيْنُ لَهُ أَرْضُ العِرَاقَيْنِ عَنْ قَسْرِ

وَأَنَّكَ مَهْدِيُّ الأَئِمَّةِ كُلِّهِم ... وَصَاحِبُ ذَا الوَقْتِ المُسَمَّى وَذَا العَصْرِ

....

فَإِنَّكَ حَبْلُ اللَّهِ بَيْنَ عِبَادِهِ ... وَحُجَّتُهُ يَا مُبْدِيَ الحُجَجِ الغُرِّ

إِذَا مَا مُلُوكُ الأَرْضِ سَامَتْكَ فِى العُلاَ ... فَضَلْتَهُم فَضْلَ الهِلاَلِ عَلَى النَّسْرِ(155)

(155) ديوان تميم بن المعز: ص٢٠٦، ٢٠٧. وانظر ديوان تميم بن المعز أيضًا: ص٢٣٢، ٣٢٦، ٣٤٨، ٣٩٤، ٤٥٠، ٤٥١.

إذا توقفنا عند بيان ما في هذه الأبيات من معانٍ ودلالات فإن الذى يمكننا أن نتداركه هنا هو أن الدّلالة لا تتحقق فى هذه الصور التشبيهية بشكل مباشر، وإنما نصل إليها بعد إعمالٍ للفكر والرويَّة، وكدٍّ للذهن والخيال، لا سيما تلك الصورة التى فى البيت الأول؛ إذ لا ينبغى أن نفهم معناها أخذاً بالتشبيه الظاهر، وإنما لا بُدَّ من فهمه على أنه تشبيه مقلوب حتى يستقيم المعنى وينسجم؛ فوجهُ الإمام هو المصدر أو المرجع الذى يُقاس عليه نور الشمس ونور القمر فى تمامه، أما باقى الصور فلا يُفهم معناها ودلالتها إلا فى ضوء العقيدة الإسماعيلية وأسسها العقائدية؛ حيث إن لكل إمام من أئمتهم مرتبة «قائم القيامة»؛ أى المهدى المنتظر، والإمام العزيز بالله الفاطمى هو خامس الأئمة فى دور الظهور، كما أنه مهدى الأئمة جميعهم، وهو حبل الله المتين، الذى يجب أن تدين له كل ملوك الأرض وعبيدهم. وقد كانت عقيدة المهدية هذه «هى إحدى العناصر الجوهرية فى نظرية الإمامة عند كافة الفرق الشيعية، ولا تختلف هذه الفرق إلا فى هُوية الإمام الخفى الذى قُدِّرت له العودة، كما تختلف فى قائمة الأئمة التى يُؤلِّف الإمام الخفى واحداً منها»[156].

أما المؤيد فى الدين الشيرازى فيتميز شعره بأنه شعر **عقائدى/ سياسى** بالدرجة الأولى؛ لذا تصطبغ صوره الفنية – ومنها الصورة التشبيهية – بالعقيدة الإسماعيلية، كما أنه يعتمد – فى معظم صوره التشبيهية – على الاستشهاد بالقرآن الكريم والحديث النبوى الشريف وقصص الأنبياء والمواضع والمقدسات الإسلامية...إلخ[157]، وقد تتنوع صوره بين الخبر والإنشاء، ويمتلئ شعره رقةً وعذوبةً، خصوصاً شعره الذى يشكو فيه الدهر، ويبثُّ فيه آلامه وما قاساه فى سبيل الدعوة

(156) جولدتسيهر: العقيدة والشريعة فى الإسلام، ص ١٩١.

(157) انظر: عبدالرحمن سعد حجازى: التشبيه فى ديوان المؤيد فى الدين، ص٩٢ وما بعدها.

الإسماعيلية، وقد يميل - أحيانًا - إلى أسلوب النظم، خصوصًا شعره الدعائى الذى يسرد فيه أسس العقيدة الإسماعيلية ومصطلحاتها الشيعية؛ حتى يُلتمس منه الفهم والإقناع.

يقول المؤيد فى الدين:

مُسْتَنْصِرٌ بِاللَّهِ قَامَ بِحَقِّهِ ... فِى الخَلْقِ فَهْوَ لِقِسْطِهِ مِيزَانُه

مَلِكٌ مَلاَئِكَةُ السَّمَاءِ جُنُودُهُ ... وَمُلُوكُ مَنْ فَوْقَ الثَّرَى عُبْدَانُه

البَدْرُ هَذَا وَالأَئِمَّةُ أَنْجُمٌ ... وَالبَحْرُ ذَا وَجَمِيعُهُم غُدْرَانُه(١٥٨)

فالشاعر هنا يعتمد - فى رسم صوره التشبيهية - العناصر الحسيَّة، التى ترتبط - بشكل أو بآخر - بشعوره العميق بحبٍّ إمام زمانه، وبالتالى جاءت صورته التشبيهية مؤلفة بين شعره وشعوره؛ فالإمام المستنصر بالله هو ميزان العدل، وهو البدر ليلة التمام، وباقى الأئمة نجوم متلألئة يُستضاء بها بجانب البدر، كما أنه بحر العلم والعطاء، وجميع الأئمة بعده منابع وجداول متفرعة؛ لذا فإن تعدُّد هذه الأوصاف للإمام استدعى ذلك تعدد التشبيه ليلاحق هذه الأوصاف؛ مما استتبع ذلك تراكم الصورة التشبيهية على هذا النحو الذى أدى فيه التشبيه وظيفة توضيح الصورة وتبيانها.

من ناحية أخرى تتجلى ثنائية «الظاهر/ الباطن» أو «المَثَل» الذى يدل على «الممثول»؛ إذ إن «من تمام سياسة البلاغة أن يدرك المتلقى أن البلاغة كالكون نفسه، لها ظاهر تُحسه النواظر وباطن تستنبطه العقول والقلوب، وأنه إذا استبدل بالنظرة العجلى النظرة المتأنية اكتشف أن للكلام من المعانى الباطنة ما يُضيف إلى المعانى الظاهرة، وما يدفع المخوف

(١٥٨) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٧٢.

ويستجلب المحبوب، ويُفضى إلى أسرارٍ ولذاتٍ لا يعرفها سوى الحكماء ولا يؤديها سوى البلغاء. أما الظاهر الذى يستر الباطن ويخفيه فيؤدى دوره فى التَّقيَّة، ويصون البليغ من نوازل المكروه، فى الوقت الذى يومئ بإشاراتٍ دالة على باطنه، ويلفت الانتباه إليه بعلاماتٍ مخصوصة أو قرائن مقصودة، فلا سبيل إلى الباطن سوى الظاهر الذى هو غطاء له ودليل عليه. وإذا كان الظاهر مستغنيًا بظهوره، يمنح نائله لكل من يُقاربه فى ذاته، فهو لا يعطى سوى القشور التى تُلهى وتصون، أما الباطن فمستور، متأبٍّ، يحتاج تعرفه إلى استدلال ومقايسة، وتفسير وتأويل، فلا يجود باللُّباب من نائله إلا بعد ممانعة على الأغيار من الأباعد عنه، وبعد مشارطة لا يعرف قواعدها سوى الأدنين منه»(١٥٩).

وقد قامت الصورة التشبيهية عند المؤيد فى الدين الشيرازى – فى كثير من شعره – على هذا الأساس؛ فالمَثَلُ هو الصورة الظاهرة، والمَمْثُولُ هو الأصل لهذه الصورة ومعناها المقصود؛ إذ يقول:

وَالْقَوْلُ قَدْ يُصْبِحُ ذَا انْبِسَاط	فِى الْكَشْفِ عَنْ حَقِيْقَةِ الصِّرَاط
وَكَوْنُهُ مُمَدَّدًا عَلَى سَقَرْ	أَحَدُّ مِنْ سَيْفٍ أَدَقُّ مِنْ شَعَرْ
أَمَا يُقَالُ كَيْفَ ذَا الصِّرَاطُ؟	قَوْلٌ بِقَلْبِ ذِى النُّهَى يَلْتَاطُ
اقْصِدْ حِمَى مَمْثُولِهِ دُوْنَ الْمَثَلْ	ذَا إِبَرُ النَّحْلِ وَهَذَا كَالْعَسَلْ(١٦٠)

ففى هذه الصورة التشبيهية ينتقل الشاعر من المحسوس إلى المعقول؛ حيث شبَّه الصراط أو الجسر الذى سيمرُّ عليه الناس يوم القيامة بأنه أحدُّ من السيف القاطع، وأدقُّ من الشعرة اللامعة، وهو تشبيه

---

(١٥٩) جابر عصفور: بلاغة المقموعين، ص٣٤.

(١٦٠) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٠٢، ٢٠٣.

محسوس، ثم يربطه بالمثل أو الظاهر الذى يشبهه بلسع النحل الذى يمجُّه الإنسان وينفر منه، أما الممثول أو الباطن فهو كالشهد الذى يرغب فيه ويريد أن ينهل منه؛ لذا اقترنت هذه الصورة بالمماثلة التى يعقدها الشاعر بين الأمور العقلية - الروحية غير المحسوسة وما يقابلها من الأمور الطبيعية المحسوسة؛ فتستبدل بالأمور العقلية الأمور المحسوسة؛ لتدرك العقول ما يقع وراء الظاهر الحسى من معقولات، أو ما تشير إليه «المُثُل» من «ممثولات»، فتصل هذه العقول إلى الباطن الذى هو الحقيقة المتعالية للدَّلالة الظاهرة، وبذلك فإن الفاطميين جميعهم «يعتقدون أن لكل شىء ظاهرًا وباطنًا، وأن أمور الدِّين كلها من الباطن الذى لا يُدركه أحد، إلا مَنْ خُصُّوا بعلم الباطن؛ فمن الطبيعى أن يكون التأويل دعامة علم الباطن، وأن يكون التأويل هو معرفة الظاهر والباطن وتأويل الباطن بما هو فى الظاهر، وهذه العقيدة تُسمى «المثل والممثول»، وهى قوام عقيدة الفاطميين فى التأويل وفى جميع مناسك الدين»(١٦١).

من هنا ، فإن الصورة التشبيهية - ومن ورائها الاستعارة والتمثيل بالضرورة - تُعَدُّ وسيلة كشفٍ مباشر، تدل على معرفة جوانب خفيَّة من الأشياء بالنسبة للشاعر الذى يُدرك والقارئ الذى يتلقى. وبهذا الفهم يكون التشبيه عملاً خلاَّقًا حقًّا؛ إذ إنه يصبح - لو تحدثنا بلغة النقد الحديث - محصلة خبرة جديدة، انتهى إليها شاعر تجاوز أقرانه، وتخطى رؤيتهم، وتمكن من إدراك التشابه بين المجهول والمعروف، الأمر الذى لا يتيسر لعامة الناس، ولا تقدر اللغة العادية على توصيله. ويصبح التشبيه الجيد - بهذا

---

(١٦١) انظر: محمد حسن الأعظمى: الحقائق الخفية عن الشيعة الفاطمية والاثنى عشرية، ص٣٠. ومحمد كامل حسين: نظرية المثل والمثول فى شعر مصر الفاطمية، ص٢ وما بعدها، ومقدمة ديوان المؤيد فى الدين، ص ١٠٦، ١٠٧. وشوقى ضيف: عصر الدول والإمارات (مصر - الشام)، ص٥٨.

الفهم - مُوصلاً لنوعٍ جديد من الخبرة، تُعمِّق - بتآزرها مع غيرها داخل القصيدة - وعينا بأنفسنا وبالواقع من حولنا، وتجعلنا نُدرك الأشياء إدراكًا أفضل(١٦٢).

وبذلك كله ، فإننا نرى أن الدَّلالة «الحسيَّة» فى التشبيه ليست عملية إشارة أو عملية تعبير، وإنما هى عملية خلاَّقة أو عنصر فعَّال فى تكوين المعنى نفسه. وكلما أمعنا فى قيمة الدَّلالة الحسية للأشياء ضربنا فى أعماق النشاط الأدبى للتشبيه. «وعرفنا أن الدَّلالة الحسية كثيرًا ما تقترن بمعانٍ نفسية لا تتوافر فى حال التعبير المجرد، ذلك أن التعبير الحسى ينقل المتلقى من الإدراك الجاف إلى المعاناة الوجدانية للمعنى. أما التعبير المجرد فيخاطب العقل، وكثيراً ما يعمل على خلق موقفٍ متميِّزٍ تمامًا من مجال الحسِّ والتخيُّل»(١٦٣).

٣- دلالة الصورة الاستعارية:

اقترنت الاستعارة بالتشبيه فى التقييم النقدى القديم؛ حيث كان أكثر البلاغيين يُبدى تعاطفًا قويًّا نحو التشبيه على حساب الاستعارة، وكان السبب معروفًا؛ فالتشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء، وهو - مهما أبعد وأغرب، أو حاول الشاعر أن يأتى فيه بالمستطرف والنادر والغريب - يظل محكومًا بالأداة، وبتجاور المشبَّه مع المشبَّه به، وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود، ويُبقيان على صفتى الوضوح والتمايز الأثيرتين. ومن ثم كان يُكتفى فى تقييم الاستعارة - فى أحيانٍ كثيرة - بالمقاربة، ويُطلب من التشبيه الندرة والغرابة والاستطراف... وبذلك يمكن أن يُقال إن إيثار التشبيه عند العرب القدامى أمر يرتدُّ إلى نظرة عقلانية

---

(١٦٢) انظر: جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، ص٢٠٩.

(١٦٣) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى، ص٢٦٤.

صارمة، تؤمن بالتمايز والانفصال، وتنفر من التداخل والاختلاط، وترفض - في حزم - كل ما يبدو خروجًا على الأطر الثابتة والمتعارف عليها على أيٍّ مستوًى من المستويات(١٦٤).

في ضوء هذا التصور يتحدد مفهوم الاستعارة في التراث البلاغي والنقدي - بوصفها مرحلة أخرى من مراحل الاستخدام المجازي للغة - بأنها «نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركةٍ بينهما، مع طيٍّ ذكر المنقول إليه؛ لأنه إذا احتُرِزَ فيه هذا الاحتراز اختصَّ بالاستعارة، وكان حداً لها دون التشبيه»(١٦٥).

والاستعارة في الشعر تُمثِّل - دائمًا - علاقةً ما؛ فهي - وفقًا لرأي عبدالقاهر الجرجاني - ليست مجرد نقل للفظ من أصله اللغوي لغرض المشابهة، وإنما هي «إثباتٌ لمعنى لا يعرفه السامع من اللفظ، ولكنه يعرفه من معنى اللفظ»(١٦٦)؛ أي أن مآل الأمر فيها أو القصد منها يعود إلى المعنى لا اللفظ، «وبيان هذا، أنّا نعلم أنك لا تقول: «رأيت أسداً»، إلا وغرضك أن تثبت للرجل أنه مُساوٍ للأسد في شجاعته وجُرأته، وشدّة بطشه وإقدامه، وفي أن الذعر لا يُخامره، والخوف لا يعرض له، ثم تعلم أن السامع إذا عقل هذا المعنى، لم يعقله من لفظ «أسد»، ولكنه يعقله من معناه، وهو أنه يعلم أنه لا معنى لجعله «أسداً»، مع العلم بأنه «رجل»، إلا

---

(١٦٤) انظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٢١٧، ٢١٨. وتامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص٢٤٧، ٢٨٥.

(١٦٥) ابن الأثير (ضياء الدين نصرالله بن محمد بن عبدالكريم، ت٦٣٧هـ): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٤٠٣هـ = ١٩٨٣م، جـ٢، ص٨٨.

(١٦٦) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٤٣١.

أنك أردت أنه بلغ من شدّة مشابهته للأسد ومساواته إيَّاه، مبلغًا يُتوهَّم معه أنه أسد بالحقيقة»(١٦٧).

على أن عبدالقاهر يربط الاستعارة بالتشبيه؛ فيرى أنها صورة مقتضبة من صور التشبيه؛ «فمن خصائصها التى تُذكر بها، وهى عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعانى باليسير من اللفظ، حتى تُخرجَ من الصدفة الواحدة عدَّةً من الدُّرر، وتجنى من الغصن الواحد أنواعًا من الثَّمر... كما أنك ترى بها الجمادَ حيًّا ناطقًا، والأعجمَ فصيحًا، والأجسامَ الخُرسَ مُبينةً، والمعانيَ الخفيةَ باديةً جليَّةً، وإذا نظرت فى أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزُّ منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجدُ التشبيهات على الجملة غير مُعجبةٍ ما لم تكنها. إن شئت أرتك المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطَّفتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود رُوحانية لا تنالها إلا الظنون»(١٦٨).

التشبيه أو الاستعارة - إذن - لا يحيل أحدهما أو كلاهما إلى معنى، وإنما إلى صورة غير صورة المقصود، كصورة الأسد لتشتق منها معنى شجاعة الأسد، ثم تمنحها للرَّجل؛ أى هى صورة داخل صورة، وبذلك فأنت من إحالة إلى أخرى، ثم إن صورة شجاعة الأسد ليست حقيقة فى الرجل، وإنما هى عارية يُجعل بها للرجل منافعها فحسب، وإنما الأصل يبقى فى الأسد.

ويترتب على هذا أن الفرق بين التشبيه والاستعارة هو أن الأول يحتفظ للمشبَّه والمشبَّه به بذاتيتهما، وكل ما يفعله هو أنه يربط بينهما، وأما الاستعارة فتدمج الواحد فى الآخر وتجعلهما شيئًا واحدًا؛ فالتشبيه أقرب إلى تصوير الواقع، أما الاستعارة فهى أمعن فى الخيال؛ لأنها تطمس

(١٦٧) عبدالقاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، ص ٤٣٢.

(١٦٨) عبدالقاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، ص ٤٣.

الأشياء طمسًا وتستبدل بها أشباهها. وأصبح يُنظر إليها على أنها علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها فى ذلك شأن التشبيه، لكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدّلالات الثابتة للكلمات المختلفة؛ أى أن المعنى لا يُقدَّم فيها بطريقة مباشرة، بل يُقارن أو يُستبدل بغيره على أساسٍ من التشابه؛ فإذا كنا نواجه - فى التشبيه - طرفين يجتمعان معًا، فإننا - فى الاستعارة - نواجه طرفًا واحدًا يحلُّ محلَ طرفٍ آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التى يقوم عليها التشبيه[١٦٩].

ومهما تكن الزاوية التى نُطل منها، فإن مشكلة نشاط الاستعارة البلاغى أو الجمالى مشكلة معقدة تحتاج إلى مزيدٍ من التوضيح؛ ذلك أن كثيرين من النقاد يعتقدون أن جمال الاستعارة مرتبط بموقف جزئى معين. ومن الصعب عليهم أن يوافقوا على أن الخيال البيانى ينمو من خلال الإدارك الاستعارى، فضلاً عن كونه ذا أثرٍ إيجابى فى تكوين المعنى. إن بلاغة الاستعارة تتميز - فى النقد العربى القديم - بالمبالغة المألوفة والإيضاح والتلوين، ولكن النشاط الجمالى للاستعارة لا يحفل بهذه الدّلالات المحددة، أو ينبغى ألا يكون هذا هدفه الأول. الاستعارة نشاط لغوى خالق للمعنى، ووسيلة من وسائل الإدراك الخيالى المتميز من التحليل والبيان المباشر والمدلول الثابت. وهذا الوصف أدل على فاعلية الاستعارة وعلاقتها بالشعر - من حيث هو نشاط لغوى خالق للمعنى - وصلتها الوثيقة بطبيعته التى تخضع لتقاطعات مستمرة، أو تتحدد فى ضوء عدم ثبات المدلول[١٧٠].

---

(١٦٩) انظر: جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، ص٢٢٠. وعبدالله التطاوى: الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد، جـ١، ص٤٤.

(١٧٠) انظر: تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى، ص ٢٩٦.

والاستعارة - بهذا المعنى - مستقاة من التشبيه، إلا أنها تتجاوزه دلاليا؛ لأن تركيبها يحملنا على تناسى التشبيه، ويدعونا إلى تخيُّل صورة مجازية جديدة، تترك فى النفس أثرًا جماليًّا؛ لأنها تتخلّى عن التركيب الثنائى بين المشبه والمشبه به، وتستعمل تعبيراً مفرداً، وكأن ليس هناك إلا شىء واحد تتحدث عنه، وهى من هذا المنطلق تعطى للابتكار قيمته وأثره فى النفس؛ حيث تُوهم السامع بتجديد المعنى بما تضفى عليه من أنواع الصور والتراكيب.

ولم يختلف النقد الحديث مع النقد القديم حول أهمية الاستعارة وتفضيلها على التشبيه، وذلك لما يتحقق فى الاستعارة من تفاعل وتداخل فى الدّلالة، على نحو لا يظهر بالثراء نفسه والعمق فى التشبيه، ولما يتجلى من قدرة الاستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية؛ إذ يقول ريتشاردز «إن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة لا تكون دائمًا موجودة على نحو طبيعى، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر خلسةً»(١٧١).

من ناحية أخرى تُعَدُّ الاستعارة - فى مفهوم النقد الحديث - صورة فنية بلاغية جزئية ذات طاقات دلالية عميقة، ودراستها محاولة للكشف عن هذه الطاقات المتحركة؛ فهى ليست عنصراً إضافيًّا أو زخرفيًّا كما ادّعى بعض النقاد، وإنما تُعَدُّ مخرجًا وحيدًا لشىء لا يُنال بغيرها؛ «فمهمتهم (الشعراء) أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة كل ما يمكنهم أن يثيروه فى أنفس القراء من مشاعر وذكريات. ومن أهم هذه الطرائق التى يصطنعها الشعراء فى أداء المعانى: التشبيه والاستعارة. وللاستعارة فى الشعر قيمة بالغة بحيث يكاد يستحيل أن يكون الشعر شعراً بغيرها، وذلك

---

(١٧١) ريتشاردز (أ.أ): مبادئ النقد الأدبى، ترجمة: محمد مصطفى بدوى، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م، ص٢١٠.

لأن الشاعر يرى بين الأشياء التى تبدو منفصلة لا علاقة لإحداها بالأخرى روابط وصلات، فإذا ما ربط بعضها ببعض كانت له استعارة أو تشبيه»(١٧٢).

من هنا ، فكثيرًا ما اجتمع التشبيه والاستعارة تحت اسم عام هو «الصورة»، وأصبحت أفضل الصور الشعرية - عند كثير من الباحثين القدماء والمعاصرين - هى تلك الصور القائمة على المشابهة؛ إذ «إن التشبيه والاستعارة إنما يختلفان تبعًا لدرجة تهذيب الأسلوب؛ فالتشبيه - وهو الذى يُقام فيه قران مباشر بين شيئين - يرجع إلى مرحلة مبكرة من التعبير الأدبى. إنه تطوير متعمد لصلةٍ بين الشيئين، ولكن الاستعارة تنوير سريع يكافئ بين شيئين. صورتان أو فكرة وصورة، يتواجهان فى تعادل وتقابل، يتصادمان وتتم بينهما استجابة ذات معنى، ومن ثم تومض دلالة ذلك، يدهشان القارئ بالإشراق الفجائى للعلاقة بين الفكرة والصورة»(١٧٣).

وبذلك كله نرى أن الصورة الاستعارية بقدر ما تُقيم تداخلاً أو مزجًا بين عناصر الصورة من ناحية، فإنها - من ناحية أخرى - تُقيم معادلاً موضوعيًّا فى مظاهر الواقع الظاهرة للعيان؛ ليفتح على أنقاضها عالمًا جديدًا يُحدث أيضًا تداخلاً أو بناءً غامضًا على مستوى بنية الجملة؛ فنرى الفعل يُسند إلى ما ليس له فى الحقيقة، وتوصف الأسماء بما لا يتأتى لها أن توصف به فى الواقع، ويُضاف الاسم إلى ما لا صلة له فى الطبيعة، وذلك إظهارًا لقدرة الشاعر على خلق استعاراته على المستوى الدّلالى.

---

(١٧٢) تشارلتن (هـ.ب): فنون الأدب، تعريب: زكى نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣١٤هـ= ١٩٤٥م، ص٨٠.

(١٧٣) هربرت ريد: الاستعارة وطرق التصوير الفنى، ترجمة: محمد حسن عبدالله، ضمن كتاب «اللغة الفنية»، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص١١٠.

على هذا الأساس سوف ندرس الصورة الاستعارية فى شعر تميم بن المعز والمؤيد فى الدين الشيرازى من منطلق اعتبارها نوعًا من التفاعل الدّلالى.

يقول تميم بن المعز:

كَيْفَ لَمْ تَسْقُطِ السَّمَاءُ عَلَى الأَرْ ... ضِ ولَمْ تَهْوِ شَمْسُهَا وَالْبُدُورُ

يَوْمَ مَاتَ الأَمِيرُ بَلْ يَوْمَ مَاتَ الصَّـ ... ـبْرُ فِيه بَلْ يَوْمَ مَاتَ السُّرُورُ

يَوْمَ بُلَّ الثَّرَى عَلَيْهِ مِنَ الدَّمْـ ... ـعِ وَقُدَّتْ عَلَى الْقُلُوبِ الصُّدُور

يَوْمَ حُطَّتْ عَمَائِمُ وَأَذَاعَتْ ... سِرَّهَا فيه أَدْؤرٌ وَخُدُور

يَوْمَ أَبْكَى الْعُيونَ حَتَّى بَكَاهُ الْـ ... أُسْدُ الوَرْدُ وَالْغَزَالُ الغَرِيْر

وَسَمِعْتُ الزَّفِيرَ وَهْوَ صُرَاخٌ ... وَرَأَيْتُ الدُّمُوعَ وَهْىَ بُحُور

فِى أَوَانٍ هُوَ الشِّتَاءُ فَأَمْسَى ... بِلَهِيْبِ الأَنْفَاسِ وَهْوَ هَجِير

شَيَّعَتْ نَعْشَهُ مَلاَئِكَةُ اللَّـ ... ـهِ وَرَوَّتْهُ رَحْمَةٌ وَطَهُور

بِمَقَامٍ غَابَتْ وُجُوهُ التَّعَزِّى ... عَنْهُ وَالحُزْنُ وَالأَنَامُ حُضُور

قَبَرُوا شَخْصَهُ وَوَارَوْا سَنَاهُ ... وَتَوَلَّوا وَالفَائِزُ الْمَقْبُور

كَمْ نَصِيرٍ لَهُ هُنَاكَ وَلَكِنْ ... لَيْسَ مِنْ سَوْرَةِ الحِمَامِ نَصِير(١٧٤)

فالشاعر - فى هذه اللوحة الشعرية - يبكى أخاه عبدالله حين وافته المنية؛ لذا صار شعوره حزينًا وأحاسيسه كئيبة، ومن ثم أضفت على صوره الشعرية الحزن والألم، وأصبحت الحياة سوداء فى نظره: فلماذا لم تسقط السماء على الأرض؟ ولِمَ لم تهوِ الشمس والبدور من عليائها؟ فموت الأمير

(١٧٤) ديوان تميم بن المعز: ص١٤٨.

هو موت الصبر، بل موت السرور والفرح؛ حتى إن الأسود فى عرينها تبكيه والغزلان فى سهولها تنعيه؛ فانهمرت الدموع من كل جانب حتى صارت بحوراً، وسُمِعَ الصراخ والعويل من كل حدب وصوب، وقد شيعته ملائكة الرحمن. ومن المُلاحظ أن الشاعر يصور كآبة الحياة وحزنها على وفاة الأمير، وقد استطاعت الاستعارة أن تصور هذه الكآبة وتجسدها فى مشاهد حسيَّة متعددة، مستخدمًا بناء الجملة الفعلية (الاستعارة المكنية) فى تشكيل هذه الصور الاستعارية؛ مما يُوحى بدلالات الحركة فى هذا المشهد؛ حيث جسَّد الشاعر الموت، ورمز إلى نهاية الحياة «تسقط السماء – تهوى الشمس والبدور – مات الصبر – مات السرور – أذاعت السر – بكاه الأسد – بكاه الغزال...إلخ».

ولعل فى هذه الصور الاستعارية التى حوتها تلك اللوحة الشعرية ما يشير إلى قدرة الشاعر فى خلعه لسمات الطبيعة ومجالاتها على الأمير الفاطمى؛ حيث ربط المجالات الحسيَّة فى هذه الصور بمثيلاتها من الصور ارتباطًا عضويا وفنيا، وذلك عندما اتكأت هذه اللوحة الشعرية على مجموعة من الصور الاستعارية فى أكثر الأبيات، والتى ارتقت بالمعنى وطورته؛ لتعطينا فى آخر المسار لوحةً فنية محكمة النسج والبناء.

ويقول مادحًا أخاه العزيز بالله:

يَا حُجَّةَ اللَّهِ الَّتِـي أشْـرَقَـتْ	فِينَا وَيَا صَاحِبَ كَنْزِ الجِـدَارْ
وَيَا مُجِيرَ الجُـودِ مِنْ حَبْسِـه	فِي حِينِ لاَ سَمْحٌ بِه يُسْتَجَـارْ
وَيَا هُدَى مَنْ ضَلَّ عَنْ رُشْـدِه	وَاشْتَبَـه الحَقُّ عَلَيْه فَحَـار
أَبُوكَ جَلَّى الظُّلْمَ وَالبَغْـيَ عَـنْ	شَرَائِعِ الدِّيـنِ فَأَنْـتَ المَـنَار
جَمَعْـتَ أَفْذَاذَ بَنِـي فَاطِـمَ	عَزمًا وَأَدْرَكْتَ لَهُـمْ كُلَّ ثَـار

بهِمَّةٍ تَسْمُو عَلَى الْمُشْتَرِى | وَرَاحَةٍ تَغْمُرُ مَدَّ الْبِحَار
هُنَاكَ عِيدٌ لَكَ تَمَّتْ لَهُ | فِينَا مَعَانِى لَفْظِهِ وَاسْتَنَار
جَمَّلْتَهُ عِزاً وَحُسْنًا كَمَا | جَمَّلَتِ الشَّمْسُ رِدَاءَ النَّهَار
بَرَزْتَ فِيهِ كَبُرُوزِ الضُّحَى | مُجْتَمِعِ الهَيْئَةِ بَادِى الْوَقَار
وَأَنْتَ مِنْ جُودِكَ فِى وَابِلٍ | سَحٍّ وَمِنْ لُبْسِ التُّقَى فِى شِعَار
تَبْتَسِمُ الدُّنْيَا إِلَى مَاجِدٍ | مِنْكَ حُسَيْنِىٍّ كَرِيمِ النجَار(١٧٥)

تتناغم ألفاظ الشاعر - فى هذه اللوحة الشعرية - تناغمًا ملحوظًا؛ فتخلق صورًا استعارية وتشبيهية متتالية، تتمتع بالثراء والفعالية الخلاَّقة؛ حيث يصور الإمام العزيز بالله بالمصطلحات الإسماعيلية العقائدية من ناحية؛ فهو «حجة الله» و«صاحب كنز الجدار» - فالجدار هى الدعوة الإسماعيلية، وكنز الجدار يدل على الإمامة نفسها فى التأويل الإسماعيلى، و«مجير الجود من حبسه» و«هُدى من ضل عن رشده». أما أبوه - الإمام المعز لدين الله الفاطمى - فقد «جلَّى الظلم والبغى عن شرائع الدين»؛ لذا فقد جمع الإمام العزيز كُلَّ فَخارٍ يتسم به الفاطميون، ومن ناحية أخرى يُلاحظ أن ثمة علاقةً بين انتخاب الشاعر لألفاظه المستعارة، والتى تعبر عن شعوره وهو يصف إمام زمانه الذى يعد رمز القوة والعزِّ والجود والتقوى والفخر...إلخ، وكل الصفات التى يتحقق بها العدل والإنصاف المفقود؛ فتهدأ النفوس المروعة وتطمئن القلوب الحائرة، ولا شك أن هناك تجاوبًا نفسيًا وتناغمًا شعوريًّا بين هذا الوصف للإمام وبين قوله أيضًا:

مَلِكٌ فِيهِ جَوْهَرُ النُّورِ وَالقُدْ | سِ وَإِنْ ظَلَّ تَدَّعِيهِ الأَنَامُ
كَيْفَ تَضْنَى يَدٌ بِهَا يُمْطِرُ الجُو | دُ وَكَفٌّ بِهَا يَصُولُ الحُسَامُ

---

(١٧٥) ديوان تميم بن المعز: ص ٢١٩.

وَجَبِينٌ بِهِ تُنِيرُ نُجُومُ السَّعْـ ـدِ فِينَا وَيَسْتَضِيءُ الظَّلاَمْ
كَيْفَ تَصْفَرُ غُرَّةٌ لَكَ لَوْلاَ هَا لَمَا كَانَ لِلزَّمَانِ ابْتِسَام
إِنَّمَا الدَّهْرُ أَنْتَ يَابْنَ مَعَدٍّ فَعَلَى الدَّهْرِ إِنْ سَقِمْتَ السَّلاَم
لاَ أَرَانِي الإِلَهُ فِيكَ مُهِمًّا لاَ وَلاَ عَرَّجَتْ بِكَ الآلاَم
يَا إِمَامَ الهُدَى الَّذِي بِيَدَيْهِ حُسِمَ الكُفْرُ وَانْجَلَى الإِعْدَام[176]

وبذلك يمكننا القول إن تميم بن المعز – وإن لم يكن مُخلصًا للعقيدة الإسماعيلية – قد جاءت صوره الفنية مجسِّمة للمعانى الكامنة في نفسه، وأن توافق الصور الشعرية وتجانسها وتآزرها قد ساعد – إلى حدٍّ كبير – على اتصال التجربة الشعورية عنده بالخطاب السياسى الفاطمى الذى يحمله هذا الشعر .

أما المؤيد فى الدين الشيرازى فقد عرفنا – فيما سبق من هذه الدراسة – أن صوره الشعرية غالبًا ما تجيء ملازمة للخطاب السياسى الفاطمى، أو للفكرة السياسية التى يريد قولها، تابعة لها إما شارحة أو مفسِّرة أو مؤكدة، مرتبطة بعقيدته الإسماعيلية التى آمن بها ودافع عنها؛ الأمر الذى جعل دلالتها من هذه الناحية تتسم بالمباشرة والوضوح؛ إذ يقول المؤيد:

يَا أُمَّةً قَدْ عَدِمَتْ تِبْيَانَهَا إِذْ جَعَلَتْ دَلِيلَهَا عُمْيَانَهَا
مَا اللَّهُ بِالْمُطْفِئِ نُورَ الْعَقْلِ كَلاَّ وَلاَ المُوقِدِ نَارَ الجَهْلِ
فَاسْعَوْا إِلَى حَرِيمِ بَيْتٍ آمِنِ قَدْ حُفَّ بَالسَّعْدِ وَبِالْمَيَامِنِ
تَنْزِيلُهُ أُيِّدَ بِالتَّأْوِيلِ وَشَرْعُهُ زِيِّنَ بِالمَعْقُولِ

(١٧٦) ديوان تميم بن المعز: ص ٢٨٠.

يَسْتَخْلِصُ الأَرْوَاحَ مِنْ ظَلاَمِهَـــا ... وَيُخْرِجُ الثِّمَارَ مِنْ أَكْمَامِهَـــــا

تَرَوْا شُمُوسًا لِلْبَيَانِ بَازِغَــــــهْ ... وَنِعْمَةً حَصَّتْ وَعَمَّتْ سَابِغَـــهْ

وَحِكْمَةً تَشْفِي الصُّدُورَ بَارِعَـــهْ ... وَرَحْمَةً تُحْيِي الْقُلُـــوبَ وَاسِعَـهْ

حِمَى النَّبِيِّ وَالْوَصِـــيِّ حَيْدَرَهْ ... وَالْعِتْرَةِ الطَّاهِـــرَةِ الْمُطَهْــــرَهْ

مَنْهَلُ عِلْمٍ مَاؤُهُ يَشْفِي الصَّــدَى ... وَمَا عَدَا قَوْلَهُم فَهْوَ الصَّـدَى(١٧٧)

فالشاعر يُقدِّم رؤية دينية – سياسية تُفسر لنا رؤية العالم عند الشيعة بشكل عام؛ حيث تتباين تلك الصور الاستعارية فى دلالتها المتضادة وقيمتها الأسلوبية وفقًا لهذا التكثيف الذى قصده الشاعر وتبعًا للسياق الذى وردت فيه «المطفئ نور العقل – الموقد نار الجهل – فاسعوا إلى حريم بيت آمن – يستخلص الأرواح – يخرج الثمار – تروا شموسًا بازغة – حكمة تشفى الصدور – رحمة تحيى القلوب – منهل علم ماؤه يشفى الصدى...إلخ».

فالشاعر يدعو الناس إلى أن يقصدوا الدعوة الفاطمية ويسعوا إلى الإيمان بها، فهى السبيل إلى نجاتهم؛ إذ تُصبح العقيدة الفاطمية هى نهر الحكمة والبيان والسياسة والعلم الذى يجب أن يؤمّه الناس؛ لينهلوا من معينه الذى لا ينضب؛ فعلومهم تشفى الصدور وما عداها فهو صدى وتكرار، وتُمثِّل هذه الرؤية وعيًا ثقافيًا وسياسيًا لدى الفاطميين، وفى الوقت نفسه تأتى قيمة هذه الصور وخصوصيتها من أنها تستمد دلالتها من التركيب الاستعارى أكثر مما تستمده من وضوح البناء فيها.

ويقول المؤيد فى الدين أيضًا:

مَنْ لِلْوَحِـيْدِ بِدَارِ غُرْبَتِهِ بِـــــلاَ ... أَهْلٍ وَلاَ سَكَنٍ بِهَا وَخَلِيْـلِ

---

(١٧٧) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٠٤.

مَنْ لِلَّذِى أَكَلَ الضَّنَا أَحْشَاءَه فَغَدَا كَهَيْئَةِ عَصْفِهَا المأكُول
يَا مَنْ يَشُدُّ إِلَى العِرَاقِ مَطِيَّةً وَالرَّكْبُ قَدْ نَادَى ضُحًى بِرَحِيل
قُلْ «لابْنِ عبَّاسَ» لِيَهْنِكَ إِنَّنى حَيْثُ اعْتَزَزْتُ بِهِ أَذَلُّ ذَلِيل
وَلَطَالَمَا رَهَقَتْكَ مِنِّى ذِلَّةٌ مِنْ قَبْلِ يُدْنِى لِلْحُمُولِ حَمُولِى
وَرَمَى بِنَا قَوْسُ النَّوَى عَنْ عَهْدِكُم كَمْ لِى هُنَالِكَ مِنْ أَخٍ وَعَدِيل
أَسْرِى، وَأَسْرِى مَرْكِبِى، وَنُدَامَتِى زَادِى، وَخَوْفِى فِى الْفَلاَةِ دَلِيلِى
وَشَقَقْتُ جَيْبَ الأَرْضِ شَقًّا نَحْوَ مَنْ وَقَفَتْ لَدَيهِ رَكَائِبُ التَّأمِيل
فَرَأَيْتُ نِيلاً فَائِضًا، تِمْسَاحُه مُتَشَمِّرٌ يَحْمِى حَرِيمَ النِّيل
لاَ تَأْسَفُوا إِنْ كَانَ قَتْلِى فَاتَكُم إِنِّى بِسَيْفِ الذُّلِّ شَرُّ قَتِيل
وَقْعُ الضَّنَى لأَشَدُّ وَقْعًا بِالْفَتَى مِنْ قَتْلِهِ بِالصَّارِمِ المَصْقُول[١٧٨]

تتداخل الصور الاستعارية – فى هذه اللوحة الشعرية – مع الصور التشبيهية تداخلاً يُكسبها قدراً كبيراً من روعة الخلق وجمالية الخيال، كما ترتبط بالشعور النفسى لدى الشاعر، وتدل دلالةً قويةً على قوة التجربة الشعورية التى مرَّ بها وشدة المعاناة والألم فى سبيل نشر الدعوة الفاطمية، ثم ذلك الشعور الملتهب الذى صبغ الصورة بلونٍ قاتم حزين، وأشاع فيها اليأس والاغتراب والاستسلام للنهاية المحتومة النابعة من آلام الغربة وأوجاعها؛ فقد أصبح الشاعر وحيداً فى «دار غربته»، وقد «أكل الضنا أحشاءه»، «فغدا كهيئة عصفها المأكول»؛ حتى إنه أُصيب عندما رُمِى بـ «قوس النوى»، ولكنه «شقَّ جيب الأرض شقًّا» حتى يصل إلى «النيل الفائض»، وهو الإمام الذى يحتمى به.

(١٧٨) ديوان المؤيد فى الدين: ص ٢٥٩.

وهنا يتضح – فى هذه الصور الاستعارية والتشبيهية – مدى قدرة الشاعر على التناص من القرآن الكريم والتراث الشعبى من خلال استلهامه روح الألفاظ والتعبير والسياقات الدينية والاجتماعية بغية تحميلها أبعاداً رمزية وإيحائية تدل على مدى توفيق الشاعر فى خلق صوره، ودقة تصويره، ومدى نجاحه فى اختيار ألفاظه وتحميلها شحنات انفعالية محددة، والتقاط ما وراء الحس الظاهر، وما يجول فى أعماق النفس والشعور من خواطر ومشاعر ووجدان.

وهكذا ، فإن جوهر الصورة الشعرية فى الشعر الفاطمى – وكذلك فى الشعر العربى عمومًا – هو الحسُّ، وستظل الصورة المجردة تُوضع على هامش الصورة الشعرية باعتبارها ملموسة حسيًّا، وقد كانت الصورة – ولا تزال – عنصراً مهمًّا من عناصر الإبداع الشعرى؛ حيث إنها وسيلة الشاعر المتميزة فى حمل أفكاره – سواء أكانت سياسية أم دينية أم اجتماعية...إلخ – وتصويرها تصويراً فنيًّا؛ فالشعر هو الصورة، والصورة هى الشعر كما يقولون.

خاتمة

تقف هذه الدراسة عند هذا الحدِّ من البحث والتحليل، بعد هذه الرحلة الشاقة والشيقة مع الخطاب السياسى فى الشعر الفاطمى، نتوقف هنا وفى أعماقنا شعور متقلب يجمع بين اليأس والأمل؛ فمن الجدير بالذكر أن السلطة السياسية فى العصور الإسلامية المختلفة - مع اختلاف الزمان والمكان - اتَّسمت بعض حكوماتها بـ «الاستبداد»؛ أى أنه على الرغم من الاختلافات العقائدية واختلاف الأهداف والأساليب الظاهرية للحكم، وكذلك النظم السياسية والاجتماعية لهذه السلطات؛ فإن الأساس لم يكن سوى الاستيلاء القهرى والاستبدادى على السلطة، والعمل على قبضة السلطة المسكة بالسيف، والضرب بيدٍ من حديد على يد الخارجين أو الرافضين لهذه السلطة، وقد ترك ذلك الأمر - فى كل مكان وفى كل الأحوال - أثرًا قويًا على إعمال العقل فى ماهية الخطاب السياسى الإسلامى، وفى البحث عن طريقٍ للخروج من مشكلة الاستبداد والخلاص من النُّظم القهرية.

-١-

ومن المناسب هنا أن نقول إن مفهوم **الخلافة/ الإمامة** - بكل دلالاته الرمزية والسياسية والدينية - ظل مُسايرًا للخطاب الإسلامى، وإن رأى ممثلو هذا الخطاب أن الوصول إلى تحقيق هذا المفهوم على أرض الواقع السياسى والاجتماعى يحتاج إلى العمل الدءوب - فى الظاهر والباطن معًا - الذى لا يتعجل الثمرة قبل إنضاجها؛ إذ إن السعى إلى إقامة دولة «الخلافة» هو الهدف الأسمى الذى تتفق عليه كل المذاهب والتيارات الإسلامية - سُنَّةً وشيعةً - وإن اختلفت أساليب العمل وآلياته فيما بينها.

ومن هذا المنطلق ، فإن ما يميز الشيعة فى الفكر الإسلامى - بكل طوائفهم - كان فكرهم السياسى والصراع على السلطة، وأصبح هذا الفكر بؤرة الخلاف الجذرى العميق ومصدر الانقسامات التى استعصت على الاتحاد والالتئام بين المسلمين. أما الدعوة الإسماعيلية فهى مذهب شيعى، انحرف - بلا شك - عن الإسلام السُّنِّى والإسلام الاثنى عشرى، وكان فيه الغلو وفيه الاعتدال؛ فقد كان فى دور الستر من أخطر المذاهب على وحدة الإسلام الدينية والسياسية؛ فلما دخل فى دور الظهور كوَّن دولة من أعظم دول الإسلام هى «الدولة الفاطمية»، وبذلك فإن هذه العقائد المذهبية والأفكار السياسية هى جزء من الخطاب المذهبى للشيعة، الذى تحول - مع مرور الزمن - إلى خطاب سياسى رافض لكل سياسات الظلم والقهر والاستبداد الذى وقع عليهم سواء من الأمويين أو العباسيين، وأصبح - من جانب آخر - خطاباً سياسياً فنياً على يد الشعراء الفاطميين؛ لذا فهو يُمثِّل تياراً مهماً فى تراثنا الإسلامى.

من هنا ، فقد جاءت هذه الدراسة فى ثلاثة فصول، شكَّل **الفصل الأول** منها الدراسة النظرية حول مفهوم الخطاب، وكانت أهم نتائجه كالتالى:

- يرتبط مفهوم الخطاب بالرسالة أو النص المنطوق أو المكتوب، كما يُشير إلى الطريقة التى تُشكِّل بها الجُمل نظاماً متتابعاً تُسهم به فى خلق نسق كلى متغاير ومتحد الخواص.
- إن اصطلاح «الخطاب السياسى الإسلامى» تولَّد نتيجة احتدام الصراع الأيديولوچى والسياسى بين مفكرى الإسلام حول السلطة العليا فى كيان الدولة الإسلامية، وبشكل خاص بعد وفاة الرسول ﷺ وظهور المذاهب الإسلامية، وخاصة المذهب الشيعى.
- إن الخطاب السياسى السُّنِّى يرى أن «الإمامة» منصب دنيوى سياسى، وليست منصباً دينياً مقدساً، أو أنها مستمدة من الله - سبحانه وتعالى، وإنما يتم اختيار الإمام أو الخليفة بالبيعة أو الشورى بين أهل العقد والحل إما مطلقاً أو شريطة أن يكون قُرشياً أو هاشمياً.

- إن الخطاب السياسى الشيعى يرى أن «الإمامة» أصل من أصول الدِّين تعتمد عليه الدعوة الشيعية كلها، كما أنها أساس دعاويهم فى الرياسة الدينية والسياسية معًا، كما يرون أنها حقٌّ مقدس لآل البيت من سلالة علىّ بن أبى طالب رضي الله عنه يختصون بها، وتنحصر فيهم؛ فهى ميراث يرثه المنصوص عليهم من ذرية الإمام علىّ، كما يؤمنون بقدسية نص تعيين الإمام؛ مما يترتب عليه قدسية أوامر الأئمة، وبالتالى وجوب طاعتهم.

-٢-

أما **الفصل الثانى** فقد دار حول «الخطاب السياسى فى الشعر الفاطمى»؛ إذ اعتمدت الدولة الفاطمية على عقيدتها فى الإمامة وهيبة انتسابها لآل البيت، واتخذت هذه «الإمامة» شعارًا لها منذ بداية الدعوة الشيعية، وأقامت مُلكها السياسى على أسس دعوتها الدينية. وكانت أهم نتائج هذا الفصل كالتالى:

- اعتماد المذهب الإسماعيلى - فى ظل الدولة الفاطمية - على هذا النظام السياسى العقائدى؛ فأصبحت الإمامة عنوان الدولة الفاطمية وشعارها البارز، وكانت هذه الإمامة تصطبغ بصبغة مذهبية عميقة.
- ازدهار حركة الشعر فى هذا العصر ونموها وتطورها، ويرجع ذلك إلى ميل كثير من الخلفاء والوزراء إلى تذوق الشعر وقرضه، كما أنهم شجعوا الشعراء وأغدقوا عليهم النعم والأموال كى يمدحوا الأئمة، ويدعوا إلى العقيدة الفاطمية فى شعرهم؛ حتى إنهم جعلوا من وظائف الدولة وظيفة «مُقدِّم الشعراء».
- اتَّسم الشعر فى هذه الفترة بالمبالغة فى مدح الأئمة؛ لأن أكثر الشعراء استوحوا عقولهم لا عواطفهم.

- كانت «العقيدة الإسماعيلية» لها أثرها الفعال فى تشكيل الصور الشعرية عند معظم الشعراء الفاطميين بشكل عام، وعند تميم بن المعز والمؤيد فى الدين الشيرازى بوجه خاص؛ حيث كانت هذه العقيدة هى الأساس الذى اعتمد عليه هؤلاء الشعراء فى رسم صورهم الشعرية، وقد اشتمل شعرهم على تلك المصطلحات العقائدية والمبادئ الفكرية التى قامت عليها تلك العقيدة، وهى «التأويل الباطنى، الإمامة، العصمة، الوصيَّة، التَّقيَّة، المهديَّة، الدَّور»، وبذلك تتضح فكرة هذه العقيدة من خلال ربط هذه المبادئ بالصورة الشعرية عند هذا الشاعر أو ذاك، وصولاً إلى رؤية العالم عند هؤلاء الشعراء؛ حيث رسخت فى ذهنهم مجموعة من المبادئ والمشاعر والأفكار والطموحات التى كوَّنت رؤيةً اجتماعية وسياسية وفكرية خاصة بهم، يمكن أن نطلق عليها «العقيدة الإسماعيلية».

-٣-

أما **الفصل الثالث والأخير** فقد مثَّل الدراسة الأسلوبية والجمالية للخطاب السياسى فى شعر تميم بن المعز والمؤيد فى الدين الشيرازى؛ إذ اهتم هذا الفصل بالسمات الفنية والخصائص الأسلوبية المكونة لشعرهما، ومن ثم جاء هذا المبحث ليُمثِّل اختبارًا جادا للتحليل الأسلوبى وقدرته على تحليل النص الشعرى. وكانت نتائج هذا الفصل كالتالى:

- يتمثل المدخل الدقيق لدراسة النص الأدبى وتحليله فى دراسة مستوياته اللغوية والأسلوبية سواء أكانت صوتية أم صرفية أم تركيبية أم دلالية.
- يلجأ الشاعر - على المستوى الصوتى - إلى التشكيل الموسيقى فى الشعر عن طريق الإيقاع، الذى يُنسِّق المشاعر والأحاسيس والأفكار فى شكل موسيقى جذاب، يربط فيه الظواهر الصوتية المختلفة - كالنبر والتنغيم، والجهر والهمس...إلخ - بالقافية والوزن الشعرى.

- يشترك الشاعران فى بعض الأشكال الصوتية للإيقاع كالوزن والقافية (القصيدة النونية)، وقد اختلفا فى إقامة أنساق إيقاعية داخلية تميز شعر كل منهما على حدة.

- لقد برع الشاعران فى توظيف أبنية البديع توظيفًا رائعًا يتناسب مع طبيعة التجربة الشعورية عندهما؛ إذ يعتمدان على بنية عميقة تكاد تسيطر على البناء الفنى البديعى فى شعرهما هى بنية «التكرار»، ومن ثم يغدو «الجناس» رمزًا للمعنى الباطنى الذى يريده الشاعر الشيعى ويتوافق مع طبيعته، على حين صار «الطباق» ممثلاً لحالات التناقض والمخالفة التى يعيشها الشاعر الشيعى فى تجربته.

- ينبغى علينا أن نُعيد النظر فى فهمنا لظواهر البديع لنخرج بها من الدور الهامشى المنحصر فى التحسين والتزيين؛ لنكسبها دورًا فعالاً قوامه الإسهام فى البناء الفنى للقصيدة العربية.

- على مستوى الصيغ الصرفية اهتم الشاعران بالبناء الصرفى لبعض الصيغ التى تُثرى المعنى وتعمقه كالمصدر الميمى، وصيغة النسب، والمشتقات.

- على المستوى التركيبى اهتم الشاعران بالترابط النحوى بين الكلمات فى تركيب جُمل دالة، تعتمد على العلامات التركيبية والتبادلية بين الألفاظ؛ مما شكل - بتفاعلها مع السياق وتداخلها مع المعنى - قوة فاعلة، ومن ثم تفنن الشاعران فى استخدام تقنية «التقديم والتأخير»، و«الحذف والذكر»؛ إذ إنهما من الظواهر الأسلوبية التى تعنى تغيير الترتيب بين العناصر التى يتكون منها البيت الشعرى بتقديم أحدهما أو حذفه؛ مما يؤدى إلى دلالة معنوية يهدف إليها هذا الشاعر أو ذاك.

- ومن هذه البنى النحوية المختلفة يمكننا أن نفيد كثيرًا من معطيات «علم

المعانى» فى البلاغة العربية بعد غربلتها من المنظور الأسلوبى الحديث، وذلك لتأسيس علم نحو الشعر العربى.

- على المستوى الدّلالى تتجلى قيمة الشعر فى نمو الخيال الشعرى وربطه بقدرة الشاعر على رسم صوره الفنية؛ إذ إن الخيال يُعَدُّ القوة المبدعة لكل شاعر، كما أنه يُعَدُّ قوة إيجابية موصلة ومدركة تنتقل من خلالها الذات المحدودة إلى شخصية محورية تتحرك بحرية فى عالم الإبداع الشعرى.

- تأتى أهمية الصورة التشبيهية على أساس أنها عنصر أساسى من عناصر الصورة الفنية فى الشعر، كما أن التشبيه يُعَدُّ أسلوبًا مجازيًّا من أساليب اللغة الفنية، يلجأ إليه الشاعر ليصور ما يعتلج فى خلجات نفسه، وما يُثيره الشعور من مشاهد حسيَّة أو تجربة شعورية.

- أما الصورة الاستعارية فإنها نشاط لغوى خالق للمعنى، ووسيلة من وسائل الإدراك الخيالى المتميز من التحليل، ومن ثم تتجلى قدرتها الدّلالية على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية.

- كثيرًا ما اجتمع التشبيه والاستعارة معًاتحت اسم عام هو «الصورة»، وأصبحت أفضل الصور الشعرية - دون رفض للعناصر الأخرى كالكناية والمجاز المرسل...إلخ - هى تلك الصور القائمة على المشابهة.

- يتسم الشعر الفاطمى عمومًا بأنه يتناص مع القرآن الكريم بشكل لافت للانتباه، وذلك من خلال الاستمداد من معانيه، والاقتباس من لفظه، والاستشهاد بنصوصه، بغية تحميلها أبعادًا رمزية ودلالية معينة، وتحميلها شحنات انفعالية محددة، والتقاط ما وراء الحسِّ الظاهر، وما يجول فى أعماق النفس والشعور عند الشاعر الشيعى.

وفى النهاية أقول إننا نعيش اليوم فى عصرٍ من عدم الجدوى والإيمان بالمستقبل واليقين، ولكنه عدم اليقين القلق والملتهب، وليس عدم اليقين الهادئ والجلى الذى عرفه الفلاسفة أمثال سقراط، أو الإيمان الدينى الهادئ الذى عرفه متصوفة الإسلام وشيوخه؛ فقد انعدمت الثقة فى كل شىء بسبب ذلك الواقع الأليم الذى تعيشه الشعوب الإسلامية. إن الشعوب الإسلامية اليوم ليس لديها أى مفهوم واضح أو مستقر عما هو حقيقى، أو ما فيه بصيص من الأمل، أو كيف ينبغى أن تعيش، وكذلك فإن موقفها الروحى يُعَدُّ أكثر نذيرًا بالشر!.

غير أنه إذا كانت فكرة عدم اليقين بهذا الشكل المظلم فإن موقفنا يجب ألا يكون موقف المستسلم أو المتخاذل أو الميئوس منه، وإنما ينبغى أن نقتلع شكوكنا أو نغيرها إلى مبادئ موضوعية لا يمكن أن تهتز أو تُدمر، وبذلك فإننا نحيد - وقتئذٍ - عن هذا السبيل المظلم، وتصبح أعظم إنجازات الخطاب السياسى اليوم هى التغلب على هذه الشكوك، كما أنها تساعدنا - حينئذٍ - على العيش معها فى حالة من الحرية والديمقراطية؛ فهل من مجيب؟!

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

- أولاً: المصادر:

(أ) مصادر أساسية:

١- **تميم بن المعز (أبو على تميم بن المعز بن المنصور بن القائم، ت٣٧٤هـ)**: *ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمى*، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٤١٦هـ=١٩٩٥م.

٢- **المؤيد فى الدين (أبو النصر هبة الله بن موسى، ت٤٧٠هـ)**: *ديوان المؤيد فى الدين داعى الدعاة الشيرازى*، تحقيق: محمد كامل حسين، دار الكاتب المصرى، القاهرة، ١٩٤٩م.

(ب) مصادر ثانوية:

١- **ابن حيُّوس (مصطفى الدولة أبو الفتيان محمد بن سلطان، ت٤٧٣هـ)**: *ديوان ابن حيوس*، تحقيق: خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م.

٢- **طلائع بن رُزيك (أبو الغارات الصالح طلائع بن رزيك الغسانى، ت٥٥٦هـ)**: *ديوان طلائع*، جمع وتبويب وتقديم: محمد هادى الأمينى، النجف، بغداد، ١٩٦٤م.

٣- **ظافر الحداد (أبو النصر ظافر بن القاسم الجروى الجُذامى الإسكندرى، ت٥٢٩هـ)**: *ديوان ظافر الحداد ابن الإسكندرية*، تحقيق: حسين نصار، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٩م.

٤- **العماد الأصفهانى (محمد بن محمد بن حامد بن محمد بن عبدالله، ت٥٩٧هـ):** *خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء مصر)*، تحقيق: أحمد أمين وشوقى ضيف وإحسان عباس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٧٠هـ = ١٩٥١م.

٥- **عمارة اليمنى (نجم الدين أبو محمد عمارة بن أبى الحسن، ت٥٦٩هـ):**

- *ديوان عمارة اليمنى*، تحقيق: عبدالرحمن الإريانى وأحمد المعلمى، مطبعة عكرمة، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.

- *النكت العصرية فى أخبار الوزراء المصرية*، تحقيق: هرتويغ درنبرغ، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط٢، ١٤١١هـ = ١٩٩١م.

٦- **المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين بن على، ت٣٤٦هـ):** *مروج الذهب ومعادن الجوهر*، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، دار المعرفة، بيروت ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م.

٧- **ابن هانئ الأندلسى (أبو القاسم محمد بن هانئ، ت٣٦٢هـ):** *ديوان ابن هانئ الأندلسى*، دار صادر، بيروت، د.ت.

- ثانيًا: المراجع العربية القديمة:

١- **ابن الأثير (ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبدالكريم، ت٦٣٧هـ):** *المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر*، تحقيق: أحمد الحوفى وبدوى طبانة، دار الرفاعى، الرياض، ط٢، ١٤٠٣هـ = ١٩٨٣م.

٢- **إخوان الصفاء:** *رسائل إخوان الصفاء*، تقديم: بطرس البستانى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة الذخائر، ١٩٩٦م.

٣- **الأشعرى (أبو الحسن على بن إسماعيل، ت٣٢٤هـ):** *مقالات*

الإسلاميين واختلاف المصلين، عنى بتصحيحه: هلموت ريتر، جمعية المستشرقين الألمانية، فرانز شتاينر بفيسبادن، ط٣، ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠.

٤- ابن تغرى بردى (جمال الدين أبو المحاسن يوسف، ت٨٧٤هـ): *النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة*، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، القاهرة، د.ت.

٥- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر، ت٢٥٥هـ): *البيان والتبيين*، تحقيق: عبدالسلام هارون، تقديم: عبدالحكيم راضى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة الذخائر، العدد٨٥، ٢٠٠٣م.

٦- جعفر بن منصور اليمن (الحسن بن فرج بن حوشب، ت٣٨٠هـ): *سرائر وأسرار النطقاء*، تحقيق: مصطفى غالب، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م.

٧- ابن جنى (أبو الفتح عثمان بن جنى الأزدى، ت٣٩٢هـ): *الخصائص*، تحقيق: محمد على النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٤٠٨هـ = ١٩٨٨م.

٨- أبو حامد الغزالى (أبو حامد محمد بن محمد، ت٥٠٥هـ): *فضائح الباطنية*، حققه: عبدالرحمن بدوى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٣هـ = ١٩٦٤م.

٩- ابن خلدون (ولى الدين أبو زيد عبدالرحمن بن محمد، ت٨٠٨هـ): مقدمة *ابن خلدون*، دار القلم، بيروت، ط٧، ١٤٠٩هـ = ١٩٨٩م.

١٠- الشهرستانى (أبو الفتح محمد بن عبدالكريم، ت٥٤٨هـ): *الملل والنحل*، تحقيق: محمد سيد كيلانى، مكتبة مصطفى البابى الحلبى، القاهرة، ١٣٩٦هـ = ١٩٧٦م.

١١- العاملى (محمد بن الحسن، ت١١٠٤هـ): *الفصول المهمة فى أصول الأئمة عليهم السلام*، تنقيح: محمد صادق الكتبى، المطبعة الحيدرية، النجف، ط٢، ١٣٧٨هـ.

١٢- عبدالقاهر الجرجانى (أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد، ت٤٧١هـ):

- *أسرار البلاغة*، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة، ط١، ١٤١٢هـ = ١٩٩١م.

- *دلائل الإعجاز*، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط٢، ١٤١٠هـ = ١٩٨٩م.

١٣- الفيروزآبادى (مجد الدين محمد بن يعقوب، ت٨١٧هـ): *القاموس المحيط*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٣٩٧هـ = ١٩٧٧م.

١٤- القاضى النعمان (أبو حنيفة النعمان بن محمد بن منصور بن أحمد، ت٣٦٣هـ):

- *أساس التأويل*، تحقيق: عارف تامر، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٠م.

- *دعائم الإسلام*، تحقيق: آصف بن على أصغر فيضى، دار المعارف، القاهرة، ١٣٨٣هـ = ١٩٩٣م.

- *الهمة فى آداب اتباع الأئمة*، تحقيق: محمد كامل حسين، دار الفكر العربى، القاهرة، د.ت.

١٥- قدامة بن جعفر (أبو الفرج قدامة بن جعفر، ت٣٣٧هـ): نقد *الشعر*، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط١، ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م.

١٦- القلقشندى (أبو العباس أحمد بن على القلقشندى، ت٨٢١هـ): صبح *الأعشى فى صناعة الإنشا*، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الفكر، بيروت، د.ت .

١٧- ابن كثير (الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير، ت٧٧٤هـ): تفسير *القرآن العظيم*، مكتبة دار التراث، القاهرة، د.ت.

١٨- الكرمانى (حميد الدين أحمد بن عبدالله، ت٤١٢هـ): *راحة العقل*، تحقيق: محمد كامل حسين ومحمد مصطفى حلمى، دار الفكر العربى، القاهرة، د.ت.

١٩- الكلينى (محمد بن يعقوب الكلينى الرازى، ت٣٢٩هـ): *أصول الكافى*، دار الأسوة، طهران، ط١، ١٣٧٦هـ. ش=١٤١٨هـ.ق.

٢٠- الماوردى (أبو الحسن على بن محمد بن حبيب، ت٤٥٠هـ): *الأحكام السلطانية والولايات الدينية*، دار ابن خلدون، الإسكندرية، د.ت.

٢١- المؤيد فى الدين (أبو النصر هبة الله بن موسى، ت٤٧٠هـ): *المجالس المؤيدية*، تلخيص: حاتم بن إبراهيم، تحقيق: محمد عبدالقادر عبدالناصر، تصدير: عبدالعزيز الأهوانى، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٥م.

٢٢- المقريزى (تقى الدين أحمد بن على بن عبدالقادر، ت٨٤٥هـ): *الخطط المقريزية*، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.

٢٣- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، ت٧١١هـ): *لسان العرب*، تحقيق: أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصاوى العبيدى، دار إحياء التراث العربى، بيروت ط٢، ١٤١٧هـ = ١٩٩٧م.

- ثالثًا: المراجع العربية الحديثة:

١- إبراهيم أنيس:

- *دلالة الألفاظ*، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠م.
- موسيقى *الشعر*، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٨م.

٢- إبراهيم الدسوقي جاد الرب: *شاعر الدولة الفاطمية؛ تميم بن المعز*، مركز النشر. جامعة القاهرة، ١٩٩١م.

٣- إحسان عباس: *تاريخ النقد الأدبي عند العرب*، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٤٠٦هـ = ١٩٨٦م.

٤- أحمد أمين:

- ضحى *الإسلام*، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٣٥٥هـ=١٩٣٦م.
- *ظهر الإسلام*، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م.
- فجر *الإسلام*، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٤٧هـ=١٩٢٨م.

٥- أحمد الحوفي: *أدب السياسة في العصر الأموي*، نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٠م.

٦- أحمد درويش: *دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث*، مكتبة الزهراء، القاهرة، د.ت.

٧- أحمد زكي صفوت: جمهرة خطب *العرب في عصور العربية الزاهرة (العصر الجاهلي، عصر صدر الإسلام)*، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، ط١، ١٣٥٢هـ = ١٩٢٣م.

٨- **أحمد الشايب:**

- *الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)*، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٤، د.ت.

- *تاريخ الشعر السياسى إلى منتصف القرن الثانى*، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٦٦م.

٩- **أحمد مختار عمر:** *علم الدلالة*، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩١م.

١٠- **الأزهر الزناد:** *نسيج النص (بحث فى ما يكون به الملفوظ نصًا)*، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣م.

١١- **تامر سلوم:** *نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى*، دار الحوار، سورية، ط١، ١٩٨٣م.

١٢- **تمام حسان:** *اللغة العربية معناها ومبناها*، دار الثقافة، الدار البيضاء، د.ت.

١٣- **جابر عصفور:**

- *آفاق العصر*، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.

- *الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى*، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م.

١٤- **جمال الدين الشيال:** *تاريخ مصر الإسلامية (من الفتح العربى إلى نهاية العصر الفاطمى)*، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٠م.

١٥- **جميل عبدالمجيد:** *البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٦- **جميل محمد أبوالعلا:** *الباطنية وموقف الإسلام منهم*، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م.

١٧- **حسن إبراهيم حسن:** *تاريخ الإسلام السياسى والثقافى والاجتماعى*، مكتبة النهضة المصرية ودار الجيل، القاهرة وبيروت، ط١٤، ١٤١٦هـ = ١٩٩٦م.

١٨- **حسن حنفى:**

- *من العقيدة إلى الثورة (الإيمان والعمل - الإمامة)*، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٨٨م.

- *هموم الفكر والوطن: التراث والعصر والحداثة*، دار قباء، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨م.

١٩- **حسين نصار:**

- *ظافر الحداد، شاعر مصرى من العصر الفاطمى*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥م.

- *القافية فى العروض والأدب*، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ١٤٢٢هـ = ٢٠٠٢م.

٢٠- **حفنى شرف:** *تميم بن المعز: شاعر الفاطميين*، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٦هـ = ١٩٦٧م.

٢١- **خضر أحمد عطاالله:** *الحياة الفكرية فى مصر فى العصر الفاطمى*، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٩م.

٢٢- **رمضان صادق:** *شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢٣- **الزواوى بغورة:** *مفهوم الخطاب فى فلسفة ميشيل فوكو*، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٢٤- **ساسين عساف:** *الصورة الشعرية (وجهات نظر غربية وعربية)*، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٨٥م.

٢٥- **سيد البحراوى:**

- *فى البحث عن لؤلؤة المستحيل (دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح)*، دار الفكر الجديد، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.

- *قضية النبر فى الشعر العربى*، ضمن كتاب «دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى» فى شرف الدكتور الأهوانى، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٤م.

٢٦- **شكرى عياد:**

- *اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربى)*، إنترناشيونال برس، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.

- *موسيقى الشعر العربى (مشروع دراسة علمية)*، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م.

٢٧- **شوقى ضيف:**

- *عصر الدول والإمارات (مصر - الشام)*، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.

- *الفن ومذاهبه فى الشعر العربى*، دار المعارف، القاهرة، ط٨، ١٩٧٤م.

- *فى النقد الأدبى*، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٨١م.

٢٨- **شوقى على الزهرة:** *جذور الأسلوبية؛ من الزوايا إلى الدوائر (دراسة فيلولوجية)*، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٧م.

٢٩- **صلاح الدين رسلان:** *الفكر السياسى عند الماوردى*، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٣م.

٣٠- **صلاح فضل:**

- *علم الأسلوب؛ مبادئه وإجراءاته*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م.

- *نبرات الخطاب الشعرى*، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨م.

٣١- **طه حسين:** *الفتنة الكبرى (عثمان)*، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٧م.

٣٢- **عاطف جودة نصر:** *الخيال مفهوماته ووظائفه*، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

٣٣- **عبدالحسيب طه حميدة:** *أدب الشيعة إلى نهاية القرن الثانى الهجرى*، دار الزهراء، القاهرة، ط٣، ١٤٠٩هـ = ١٩٨٩م.

٣٤- **عبدالحكيم راضى:** نظرية *اللغة فى النقد العربى*، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٣م.

٣٥- **عبدالسلام المسدى:** *النقد والحداثة*، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

٣٦- **عبدالعزيز العيادى:** *ميشال فوكو؛ المعرفة والسلطة*، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط١، ١٤١٤هـ = ١٩٩٤م.

٣٧- **عبدالقادر القط:** *الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر*، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٢م.

٣٨- **عبدالله التطاوى:** *الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد*، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.

٣٩- **عبدالله الطيب المجذوب:** *المرشد إلى فهم أشعار العربى*، مطبعة الحلبى، القاهرة، ١٩٥٥م.

٤٠- **عبدالمنعم تليمة:**

- *مداخل إلى علم الجمال الأدبى*، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م.
- مقدمة فى *نظرية الأدب*، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية، العدد ٦٧، سبتمبر ١٩٩٧م.

٤١- **عز الدين إسماعيل:** *التفسير النفسى للأدب*، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣م.

٤٢- **على حرب:** *التأويل والحقيقة (قراءات تأويلية فى الثقافة العربية)*، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

٤٣- **على حسنى الخربوطلى:** *مصر العربية الإسلامية (السياسة والحضارة فى مصر فى العصر العربى الإسلامى منذ الفتح العربى إلى الفتح العثمانى)*، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٣م.

٤٤- **على سامى النشار:** نشأة *الفكر الفلسفى فى الإسلام*، دار المعارف، القاهرة، ط٨، ١٩٩٦م.

٤٥- **على مبروك:** *النبوة من علم العقائد إلى فلسفة التاريخ؛ محاولة فى إعادة بناء عقائد*، طبعة خاصة، القاهرة، ١٩٩٧م.

٤٦- **فتحية النبراوى ومحمد نصر مهنا:** تطور *الفكر السياسى فى الإسلام؛ دراسة مقارنة*، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٢م.

٤٧- **كامل مصطفى الشيبي:** *الصلة بين التصرف والتشيع*، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م.

٤٨- **كمال أبو ديب:** *في البنية الإيقاعية للشعر العربي؛ نحو بديل جذرى لعروض الخليل*، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ديسمبر ١٩٧٤م.

٤٩- **لطفى عبدالبديع:** *التركيب اللغوى للأدب (بحث فى فلسفة اللغة والاستطيقا)*، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط١، ١٩٩٧م.

٥٠- **محمد جمال الدين سرور:** *الدولة الفاطمية فى مصر (سياستها الداخلية ومظاهر الحضارة فى عهدها)*، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٦٥م.

٥١- **محمد جواد مغنية:** *الشيعة فى الميزان*، دار الجودة، بيروت، ط١٠، ١٤٠٩هـ = ١٩٨٩م.

٥٢- **محمد حسن الأعظمي:** *الحقائق الخفية عن الشيعة الفاطمية والاثنى عشرية*، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠م.

٥٣- **محمد حماسة عبداللطيف:** *النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوى الدلالى)*، مطبعة المدينة، القاهرة، ط١، ١٤٠٣هـ = ١٩٨٣م.

٥٤- **محمد زغلول سلام:** *الأدب فى العصر الفاطمى*، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

٥٥- **محمد السعيد جمال الدين:** *دولة الإسماعيلية فى إيران*، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٥م.

٥٦- **محمد صالح الضالع:** *لسانيات اللغة الشعرية (دراسة فى شعر بشار بن برد)*، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٩٩٧م.

٥٧- **محمد عبدالله عنان:** *الحاكم بأمر الله وأسرار الدعوة الفاطمية*، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط٣، ١٤٠٨هـ = ١٩٨٨م.

٥٨- **محمد عبدالمطلب:**

- *البلاغة العربية قراءة أخرى*، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧م.

- *البلاغة والأسلوبية*، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.

- *بناء الأسلوب فى شعر الحداثة (التكوين البديعى)*، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.

- *جدلية الإفراد والتركيب فى النقد العربى القديم*، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.

- *قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجانى*، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.

٥٩- **محمد عمارة:** *تيارات الفكر الإسلامى*، دار المستقبل العربى، القاهرة، ط١، ١٩٨٣م.

٦٠- **محمد عنانى:**

- *المصطلحات الأدبية الحديثة؛ دراسة ومعجم إنجليزى - عربى*، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

- *من قضايا الأدب الحديث*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.

٦١- **محمد العياشى:** *نظرية الإيقاع فى الشعر العربى*، تونس، ١٩٧٦م.

٦٢- **محمد غنيمى هلال:** *دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده*، نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

٦٣- **محمد كامل حسين:**

- *طائفة الإسماعيلية*، (تاريخها ، نظمها ، عقائدها) ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٩م.

- *فى أدب مصر الفاطمية*، دار الفكر العربى، القاهرة، د.ت.

- *نظرية المثل والمثول وأثرها فى شعر مصر الفاطمية*، مطبعة الفكرة، القاهرة، د.ت.

٦٤- **محمد مصطفى هدارة:** *اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى*، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

٦٥- **محمد مفتاح:** *تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص)*، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.

٦٦- **محمد مندور:** *فن الشعر*، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، القاهرة، المكتبة الثقافية، العدد ١٢، د.ت.

٦٧- **محمد الهادى الطرابلسى:** *خصائص الأسلوب فى الشوقيات*، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.

٦٨- **محمود إسماعيل:**

- *سوسيولوجيا الفكر الإسلامى (محاولة تنظير)*، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط٣، ١٤٠٨هـ = ١٩٨٨م.

- *فرق الشيعة بين التفكير السياسى والنفى الدينى*، دار سينا للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.

٦٩- **محمود فهمى حجازى:** *مدخل إلى علم اللغة*، دار الثقافة، القاهرة، ط٢، ١٤٠٩هـ = ١٩٨٩م.

٧٠- **مراد عبدالرحمن مبروك**: *من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى)*، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية، العدد ٥٠، أبريل ١٩٩٦م.

٧١- **مصطفى زكي التوني**: *المدخل السلوكى لدراسة اللغة فى ضوء المدارس والاتجاهات الحديثة فى علم اللغة*، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية العاشرة، الرسالة الرابعة والستون ١٤٠٩هـ =١٩٨٨م.

٧٢- **مصطفى غالب**: *تاريخ الدعوة الإسماعيلية* منذ أقدم *العصور* حتى عصرنا *الحاضر*، دار اليقظة العربية، سورية، د.ت.

٧٣- **مصطفى الشكعة**: *إسلام بلا مذاهب*، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط٧، ١٤٠٩هـ = ١٩٨٩م.

٧٤- **مصطفى ناصف**: *الصورة الأدبية*، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.

٧٥- **منير سلطان**:

- *البديع (تأصيل وتجديد)*، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٦م.
- *البديع فى شعر شوقى، منشأة المعارف، الإسكندرية*، د. ت.
- تشبيهات *المتنبى ومجازاته*، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٦م.

٧٦- **ميجان الرويلى وسعد البازعي**: *دليل الناقد الأدبى*، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠م.

٧٧- **نايف خرما**: *أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة*، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع٩، رمضان ١٣٩٨هـ = سبتمبر ١٩٧٨م.

٧٨- **نصر حامد أبو زيد**: *الاتجاه العقلى فى التفسير*، دار التنوير، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م.

٧٩- **الولى محمد**: *الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى*، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.

- **رابعًا: المراجع المترجمة إلى العربية:**

١- **آرنولد (توماس)**: *الخلافة*، ترجمة: جميل مُعلّى، دار اليقظة العربية، دمشق، د.ت.

٢- **ألمان (ستيفن)**: *اتجاهات جديدة فى علم الأسلوب*، ضمن كتاب «اتجاهات البحث الأسلوبى»، ترجمة: شكرى عياد: أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦م.

٣- **باختين (ميخائيل)**:

- *الخطاب الروائى*، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.

- *الشعرية دوستويفسكى*، ترجمة: جميل نصيف التكريتى، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.

- *القول فى الحياة والقول فى الشعر (مساهمة فى علم شعر اجتماعى)*، ضمن كتاب «مداخل الشعر»، ترجمة: أمينة رشيد وسيد البحراوى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، العدد ١٣، مايو ١٩٩٦م.

٤- **تشارلتن (هـ.ب)**: *فنون الأدب*، تعريب: زكى نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣١٤هـ = ١٩٤٥م.

٥- **تودوروف (تزفيتان)**: *باختين: المبدأ الحوارى*، ترجمة: فخرى صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، العدد ١٤، يونيو ١٩٩٦م.

٦- **جولدتسيهر (اجناس)**: *العقيدة والشريعة فى الإسلام*، ترجمة: محمد يوسف موسى وآخرون، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ط٢، د.ت.

٧- **دونلدسن (دوايت.م)**: *عقيدة الشيعة*، تعريب: ع.م، مؤسسة المفيد، بيروت، ط١، ١٤١٠هـ = ١٩٩٠م.

٨- **دى سوسير (فرديناند)**: *دروس فى الألسنية العامة*، ترجمة: صالح القرمادى وآخرون، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٨٥م.

٩- **رتشاردز (أ.أ)**: *مبادئ النقد الأدبى*، ترجمة: محمد مصطفى بدوى، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٠- **ريد (هربرت)**: *الاستعارة وطرق التصوير*، ترجمة: محمد حسن عبدالله، ضمن كتابه «اللغة الفنية»، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

١١- **سارتر (چان پول)**: *ما الأدب؟* ترجمة: محمد غنيمى هلال، نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

١٢- **سلدن (رامان)**: *النظرية الأدبية المعاصرة*، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، العدد ١٠، مارس ١٩٩٦م.

١٣- **سيمينوڤا (ل.أ)**: *تاريخ مصر الفاطمية*، ترجمة: حسن بيومى، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١م.

١٤- **شبيتسر (ليو)**: *علم اللغة وتاريخ الأب*، ضمن كتاب «اتجاهات البحث الأسلوبى»، ترجمة: شكرى عياد، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦م.

١٥- **فلهوزن (يوليوس)**: *أحزاب المعارضة السياسية الدينية فى صدر الإسلام «الخوارج والشيعة»*، ترجمة: عبدالرحمن بدوى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٨م.

١٦- **فوكو (ميشيل)**:

- *حفريات المعرفة*، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٧م.

- *الكلمات والأشياء*، ترجمة: مطاع صفدى وآخرون، مركز الإنماء القومى، بيروت، ١٩٩٠م.

- *نظام الخطاب وإرادة المعرفة*، ترجمة: أحمد السطاتى وعبدالسلام بنعبد العالى، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.

١٧- **كريزويل (إديث)**: عصر *البنيوية*، ترجمة: جابر عصفور، دار السعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٣م.

١٨- **كوربان (هنرى)**: *تاريخ الفلسفة الإسلامية*، ترجمة: نصير مروة وحسن قبيسى، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٦٦م.

١٩- **لويس (برنارد)**: *أصول الإسماعيلية والفاطمية والقرمطية*، ترجمة: خليل أحمد جلو وجاسم الرجب، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٠م.

٢٠- **ماثيسن (ف.أ)**: *ت.س. إليوت الشاعر الناقد*، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥م.

٢١- **مكليش (أرشيبالد)**: *الشعر والتجربة*، ترجمة: سلمى خضراء الجيوسى، مراجعة: توفيق صايغ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، العدد ١١، أبريل ١٩٩٦م.

- **خامسًا: المقالات المنشورة فى الدوريات:**

١- **جابر عصفور**: *بلاغة المقموعين*، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، القاهرة، عدد١٢، ١٩٩٢م.

٢- **جادامير (هانس جورج)**: *اللغة كوسط للتجربة التأويلية*، ترجمة: آمال أبو سليمان، مجلة العرب والفكر العالمى، مركز الإنماء القومى، بيروت، عدد٣، صيف ١٩٨٨م.

٣- **خالد سليكى**: *التراث والخطاب*، مجلة جذور، النادى الأدبى الثقافى بجدة، الرياض، ج٨، مج٤، محرم ١٤٢٣هـ = مارس ٢٠٠٢م.

٤- **الزواوى بغورة**: *منهج فى تحليل الخطاب*، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٤-٥، أبريل - مايو ٢٠٠٠م.

٥- **عاطف جودة نصر**: *البديع فى تراثنا الشعرى (دراسة تحليلية)*، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٤، ع٢، يناير ١٩٨٤م.

٦- **عبدالرحمن سعد حجازى**: *مصر فى ردائها الفاطمى*، مجلة المحيط الثقافى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، عدد٢، ديسمبر ٢٠٠١م.

٧- **عبدالقادر فيدوح**: *حركة الحداثة العربية/ الوظيفة النفسية للإيقاع*، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، مج٣، عدد١١، آب، أيلول ١٩٩١م.

٨- **عبدالله حولة**: *الأسلوبية الذاتية أو النشوئية*، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج، عدد١٤، ديسمبر ١٩٨٤م.

٩- **على عبد الرازق**: *الدين وأثره فى حضارة مصر الحديثة*، محاضرة ألقاها بالجامعة الأمريكية فى مارس ١٩٣٢، ضمن كتاب «الخلافة وسلطة الأمة» نقله عن التركية: عبدالغنى سنى بك، دار النهر، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.

١٠- **عمار بلحسن**: *الخطاب - المرجعيات السيميائية والسوسيولوچية، الدراسات العربية والخطاب*، مجلة كتابات معاصرة، الشركة العربية للتوزيع، بيروت، مج٣، عدد١١، آب - أيلول ١٩٩١م.

١١- **فيركلو (نورمان)**: *الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية*، ترجمة: رشاد عبدالقادر، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، عدد ٦٤، صيف ٢٠٠٠م.

١٢- **محمد عبدالمطلب**: *النحو بين عبدالقاهر وتشومسكى*، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٥، ع١، ديسمبر ١٩٨٤م.

١٣- **محمد على الكردى**: *الخطاب والسلطة* عند ميشيل فوكو، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ربيع ١٩٩٢م.

١٤- **محمود فهمى حجازى**: تشومسكى *وعلم اللغة*، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٦٤، يونيو ١٩٩٣م.

١٥- **نصر حامد أبو زيد**: مفهوم *النظم* عند *عبدالقاهر الجرجانى (قراءة فى ضوء الأسلوبية)*، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٥، ع١، ديسمبر ١٩٨٤م.

١٦- **نوال الإبراهيم**: مبحث *الحذف والذكر فى البلاغة العربية فى ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة*، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٣، ع٣، خريف ١٩٩٤م.

- **سادسًا: الرسائل الجامعية:**

١- **أفكار أحمد زكى على**: *أثر العقيدة فى تشكيل الصورة فى شعر الشيعة فى العصر الأموى*، رسالة ماچستير، بقسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٣م.

٢- **عبدالرحمن سعد حجازى**: *التشبيه فى ديوان المؤيد فى الدين داعى الدعاة*، رسالة ماجستير، بقسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٧م.

٣- **غريب محمد على أحمد**: *الرواسب الشيعية فى الشعر الأيوبى*، رسالة ماجستير، بقسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٣٩٧هـ = ١٩٧٧م.

٤- **محمد عبدالحميد سالم**: *طلائع بن رُزّيك، حياته وشعره*، رسالة ماجستير، بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٧٤م.

٥- **محمد محمود أبو قحف**: مذهب *التأويل عند الشيعة الباطنية «دراسة تحليلية نقدية»*، رسالة دكتوراه، بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٨٣م.

٦- **مريم محمد إبراهيم**: *التشبيه فى شعر البحترى*، رسالة ماجستير، بقسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٢م.

٦- **الهادى محمد الطيب**: *الشعر السياسى فى مصر فى ظل الدولة الفاطمية*، رسالة دكتوراه، بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م.

- سابعًا: المراجع الأجنبية:

1- **Ivanow (W)**: *Brief summary of the Evolution of Ismailism*, Brill, Leyden, 1952.

2- **Lewis (C.Day)**: *The poetic Image*, Cambridg, 1946.

3- **Shibles (Warren.A)**: *Analysis of Metaphor in the light of W.M. Urban's theories*, Mouton, 1971.

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٧٧٧٥ / ٢٠٠٥

الرقم الدولى – 977-305-808-5

يتناول هذا الكتاب مفهوم الإمامة (الخلافة) فى الإسلام، واختلاف هذا المفهوم من عصر إلى آخر ، وأهمية الخطاب السياسى الإسلامى وتنوعه فى ظل تنوع هذا المفهوم، وارتباط الأفكار السياسية بالقيم والعقائد التى يؤمن بها الأفراد أو تنهض على أساسها المجتمعات. وفى المقابل بنى الشيعة عامةً والفاطميون خاصةً أدبهم على الاحتجاج لرأيهم، وحافظوا على عقيدتهم؛ فلا يكاد أحد منهم يعدل عنها أو يزيد عليها، بل إنهم يرددون أصولها وتعاليمها فى أساليبَ شتى وفنونٍ مختلفة؛ فأصبح الشعر الفاطمى يمثل خطابًا سياسيا خاصا بهم.

لقد تبلورت تلك الأفكار السياسية والمبادئ العقائدية للفاطميين عند الشاعرين تميم بن المعز والمؤيَّد فى الدين الشيرازى؛ فكلاهما يمدح الأئمة، ويتناول المصطلحات الفاطمية وتأويلاتها العقائدية فى شعره بشكل جلىٍّ؛ مما يؤكد التأثُّر الشديد بتلك المبادئ التى كانت الأساس الذى استند إليه كلاهما فى الخطاب السياسى فى شعره.



الغلاف / نسرين كشك